البيان

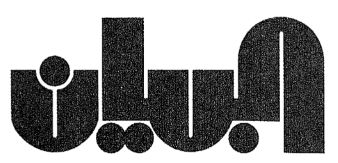
مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 376 نوفمبر - 2001

رحيل الأديب الشاعر
خالد سعود الزيد



- سليمان الخليفي في «الشارع الأصفر»
د. نضال الصالح
- دراميه الإثبات والمحو في ديوان «الرغام»
د. محمد حسن عبدالله
- الرؤية الفنية لوليد إخلاصي في «دار المتعة»
د. زبيدة القاضي
- الشعر:
شوقي بغدادي
مفتاح العماري
سوزان عليوان
فاضل الفاضل
- قراءات:
عباس يوسف الحداد
خالد عبدالعزيز السعد
محمد أبو معتوق
عبدالهادي صافي





العـــدد 376 نوفمبر 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

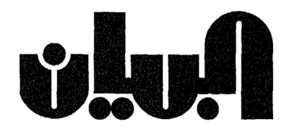
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(376) Novamber. 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

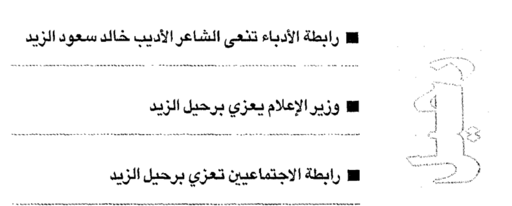
■ دراسات نقدية :

■ الشعر :

■ القصة :

■ قراءات :

عواصم ثقافية :



■ رابطة الأدباء تنعى الشاعر الأديب خالد سعود الزيد

■ وزير الإعلام يعزي برحيل الزيد

■ رابطة الاجتماعيين تعزي برحيل الزيد



تنعى رابطة الأدباء بمزيد
من الحزن والأسى الشاعر
والأديب الكبير الأستاذ

«خالد سعود الزيد»

الذي كان ينبوع عطاء خير،
أثرى ساحتنا الأدبية شعرا ونثرا،
علما وثقافة
تنعاه الرابطة معلما
ومؤسسا من مؤسسي نهضتنا
الثقافية المعاصرة

لآل الزيد الكرام منا أحر التعازي القلبية، رحم الله الفقيد وأسكنه فسيح جناته، وجعل الصبر سكنا لقلوب أهله ومحبيه ومريديه

إنا لله وإنا إليه راجعون

وزير الإعلام يعزي برحيل الزيد



الأخوة والأخوات الأفاضل/ رئيس وأعضاء رابطة الأدباء الكويتية المحترمين

تحية طيبة وبعد

لقد كان لخبر وفاة فقيد الأدب الكويتي والعربي الشاعر خالد سعود الزيد وقع الفاجعة على نفوسنا كما كان له نفس الوقع في نفوس الكويتيين والعرب من محبيه ومريديه.

ولقد كان الفقيد رحمه الله علامة بارزة من علامات الفكر والأدب والشعر ليس في الكويت فحسب بل في الخليج وبقية العالم العربي، وذلك من خلال مساهماته البارزة في هذه الميادين وماصاغه وجدانه الصادق وفكره المتوقد من أدب وفكر وشعر سيبقى على مدى الأزمان القادمة.

وبهذا المصاب الجلل نقدم أحر تعازينا لأدباء الكويت ومفكريها وجميع محبي ومريدي الفقيد وهم كثر.

نسأل الله الرحمة للفقيد وأن يلهم الجميع الصبر والسلوان.

وإنا لله وأنا إليه راجعون،،،

أخوكم وزير الإعلام

أحمد فهد الأحمد الجابر الصباح

رابطة الاجتماعيين تعزي برحيل الزيد

الأخ الفاضل عبد الله خلف المحترم
أمين عام رابطة الأدباء

والأخوة الكرام أعضاء مجلس الإدارة المحترمين

«السلام عليكم ورحمة الله وبركاته» وبعد،

تشاطركم رابطة الاجتماعيين الأسى والحزن بوفاة المغفور له بإذن الله تعالى الأديب والشاعر الكبير المرحوم خالد سعود الزيد، الذي كان منشئا وراصدا ومؤرخا للحركة الفكرية والأدبية في الكويت. وكتبه ومؤلفاته زاخرة بمخزون فكره وأدبه ومتابعاته للأدباء والمفكرين الكويتيين وما أنتجوه من فكر وأدب في فنون المعرفة والشعر والنثر والبحث والقصة والرواية والمسرحية وفنون النقد والابتكار.

وسيظل ما خطه وسجله ودوّنه خالد سعود الزيد من فكر وشعر وأدب ونقد وتاريخ محل تقدير كبير ومرجعا مهما يستقي منه الباحثون مادة وفيرة لكتاباتهم وفكرهم.

إن الكويت بأسرها بأدبائها ومفكريها سيظلون يذكرون على الدوام بالتقدير الكبير لهذا الرائد الكبير إسهاماته في نهضة الكويت وتقدمها.

نسأل الله للفقيد الكبير أن يتغمده بواسع رحمته وغفرانه، وأن يسكنه فسيح جناته وأن يثيبكم والكويت بأسرها على هذا المصاب الجلل ويحسن إلينا جميعا.

نتقدم بالتعازي القلبية لكم ولأسرة الفقيد الصبر والسلوان.

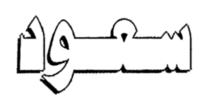
قال تعالى: ﴿وما كان لنفس أن تموت إلا بإذنه كتابا مؤجلا﴾

صدق الله العظيم

«إنا لله وإنا إليه راجعون»

عبد العزيز عبد الله الصرعاوي
عن / إخوانك في رابطة الاجتماعيين







بقلم:
عبدالله خلف

فقدت الكويت أحد أبنائها البررة، الذين خدموها في مجال الثقافة والأدب، حيث وضع الفقيد خالد سعود الزيد بين أيدي الطلاب والباحثين الكتب التي تعينهم على معرفة الأدب العربي في الكويت بالإضافة إلى أعماله الشعرية وأبحاثه في التراث العربي وجوانب عديدة من التاريخ، ويعد الفقيد المدون لتاريخنا الأدبي، والمؤرخ له لتكون أعماله مرجعا هاما. عندما دخلنا الجامعة قسم اللغة العربية في كلية الآداب لم نجد أي شيء عن الأدب في الكويت في مرجع عام، وبعد عام من افتتاح جامعة الكويت صدر للأستاذ خالد سعود الزيد كتاب «أدباء الكويت في قرنين» الجزء الأول الذي جمع فيه أساسيات الأعمال الأدبية لرواد الفكر والأدب في الكويت وذلك في سنة 1967.

وكان قد سبقه الكتاب الأول (من الأمثال العامية) سنة 1961، وهو أول كتاب يتناول الأمثال بعد أن ذكر منها في كتب أخرى ومقالات متفرقة، والكتاب من الأدب المقارن فيه الأمثال المقارنة الفصحى مع شرحها.. وأعيدت طباعة الكتاب سنة 1977.

ثم بحث عن الأنشطة الأدبية وآثار السابقين فكان كتابه خالد الفرج حياته وآثاره صدر سنة 1969 وأعيد طبعه في سنة 1980.

ثم صدر الجزء الثاني من (أدباء الكويت في قرنين) سنة 1981.

واشترك مع الأستاذ الدكتور عبد لله العتيبي في كتاب (عبد الله سنان).. ثم أعد كتابين جمع في الأول القصص القديمة من صحف الكويت، والآخر جمع المسرحيات القصيرة

الصحفية التي كانت تنشر في الخمسينيات والستينيات وقام بإصدار (سير وتراجم خليجية في المجلات الكويتية) سنة 1983.

ثم صدر كتاب «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري» عام 1984.

وأما أعماله الشعرية فبدأها بديوان (صلوات في معبد مهجور سنة 1970)، ويسحر القارئ ذلك التقديم الذي استهل به الديوان، والذي لخص فيه قصة حياته من طفولته إلى صباه حيث افتتن بشعر وقصة «عنترة»، ثم «الزير سالم» حتى جاء على بقية الشعر الجاهلي، وكانت انطلاقته الأدبية من مكتبة كانت لوالده في البيت، وهذه من النوادر في ذلك الوقت وعليها نشأ ومنها عشق الشعر والشعراء وأمهات الكتب في الأدب العربي.. وهكذا إلى أن اجتاز مراحل الدراسة وخاض غمار الحياة.

ونراه يقول في مقدمة ديوانه الأول (صلوات في معبد مهجور):

«لكل سيرة مدى، ولكل ركب غاية، وما وراء مدلج يغذ السير قدما إلا فجر الهدف المأمول، وصباح الطمأنينة المبتغى، ففي التصوف وجدت حقيقتي وشاهدت ذاتي وما في ذاتي من وراء مستسلم وأمام يقود». في عام 1964 كانت له رائعة (الغريب) فيها كما يقول بعدان وغربتان، المتضادان والملتقيان، وفيها الضلال وفيها الإيمان، فيها سماء الروح وفيها أرض الجسد وفيها ما بين هذا وذاك.

ثم صدح (بالحقيقة المطلقة):

منك ما في الحروف من عنفوان
يا ابتسامات ثغرها في المعاني
يا ارتياد المشوق يتداح بعدا
كلما لاح للعيون الرواني
خالك العاشقون مرمى منال
فإذا البعد مثله في التداني..

وكانت القصائد الأولى له تتسم بنزعة العروبة والقومية وهو التيار السائد بعد الحرب العالمية الثانية وكان مطلب الشعوب العربية التحرر والتطلع نحو الوحدة والخلاص من الاستعمار ونراه يفصح عن اتجاهه بقوله:

يا سائلا عن مذهبي وعقيدتي
إن العروبة مبدئي ومعادي

وأخذت القضية الفلسطينية نصيبا وافرا من الشعر الكويتي بل من الأدب عامة نثره وشعره.. قال في عام 1954 قصيدة بمناسبة الهجرة النبوية منها هذا البيت:

هذي فلسطين الجريحة تشتكي
في كل بيت صرخة وعويل

وأخرى في عام 1965 منها:

يا فلسطين والجراح بعيدا
ت الصدى في خافقي المطعون

تتـــــمطى كـــــالليل يســـــري قـــــذاها
فـي عـــــروقـي وفي حـنـايا جـــــفـــــوني

ويقول الشاعر خالد سعود الزيد في سيرته التي تصدرت ديوانه الأول:

كانت نهاية 1954 هي بداية إحساسي بوجودي كشاعر يستطيع قوله أن يؤثر في الناس، ففي المولد النبوي الشريف، ألقاها في احتفال أقيم بهذه المناسبةمن على منبر قاعة المسرح في ثانوية الشويخ:

نـور بمكـة قـــــد أضـــــاء وأشـــــرقـــــا
وأبـان لـلـنـاس الـهـــــداية والـتُّـــــقـى
ومـــــحـــــا رســـــوم الجـــــاهليـــــة كلهـــــا
وأقـــــام عـــــدلا في الـبـــــرية مطـلـقـــــا
لـله مـــــا أنجـــــبـت يـا ابـنـة يـعـــــرب
صـلتـــــا كـــــريمـا بـالـســـــعـــــادة مـــــشـــــرقـــــا*

وعندما أمم الرئيس جمال عبد الناصر (قناة السويس) الشركة الإنجليزية العالمية قال:

مـــــا لـهـــــذا الصبّ أعـــــيـــــاه الســـــأم
بـات لا يـدري مـــــدى هـم الـهـــــمـــــم
والمـعـــــالـي لا يُـلـقّـــــاهـا ســـــوى
مـن تـلـقـــــاهـا بـســـــيـف وقـلـم
أمّـــــمـت مـــــصـــــر قـنـاهـا فـــــانـبـــــرى
كـل نـذل هـائـجـــــا يـا لـلـســـــقـم

وله في مؤازرة ثورة الجزائر:

سـل قـــــمـــــة الأوراس مـن زانـهـــــا
مـــــجـــــدا ومـن طـهـــــرهـا بـالـدم
نـــــحـن قـــــريـنـاهـا بـأرواحـنـا
أكـــــرم بـهـــــا والمـطـعـم المكـرم
أيـامـنـا فـي الـدهـر مـــــشـــــهـــــورة
مـــــا عـــــابـهـــــا عين الحـــــقـــــود الـعـــــمـي
ريـانـة الأمـــــجـــــاد عـن قـــــدرة
نـــــشـــــوانـة الأعـطـاف لـم تـهـــــرم
مـن حـــــاضـــــر ســـــام بـأفـعـــــالـه
يـرنـو لمـاض بـالـهـــــدى مـــــفـــــعـم

ثم عكف بمعبده المهجور ومال إلى الشعر الرباني والصوفي.. فقال في قصيدته «تبارك الله»:

وقـــــفت مـــــبـــــهـــــوت الـرؤى حـــــائـرا
كـــــحـــــيـــــرة المحـــــزون في كـــــربـه

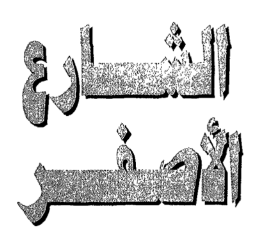
أقلب الطرف بلا آخر
أجوب هذا الشرق مع غربه
أبحث عن ذي خبرة عالم
يكشف لي المكنون من غيبه
أسأله عمن أشاد السما
من أوجد الكون على ما به؟
من أحكم الأفلاك في سيرها
من سيّر المخلوق في دربه
من أنبت الأعشاب في برِّها
من أطلع المكموم من حجبه
من فجر الصخر فسالت به
أودية تغرف من غربه
من أنشأ السحب ومن ساقها
للنازح المنسي في كربه؟
من ألهم الشاعر أشعاره
فباح بالأسرار من قلبه؟
أسئلة طار بها خافقي
وحار فيها الفكر من رعبه
فصاح بي في غفلتي هاتف
يا أيها المسحور في ريبه
انظر تجده الله آثاره
ملموسة تنطق عن قربه
تبارك الله بآلائه
ليس له من خالق مشبه

ويطول المقام في متابعة أعمال الأستاذ خالد سعود الزيد.. ويحدنا المجال ويرغمنا على الإيجاز حتى تتاح لنا انطلاقة أخرى في مقالات أرحب.

خالد سعود ما زال بيننا في موسوعته الثقافية والأدبية، وبين أهل العلم والمعرفة.. وأخيرا استجاب لمشيئة الله ورحل بقلب مطمئن أمام وداع كبير في صلوات مهيبة حافلة جمعت الأحباب ومريديه بين أهله وذويه رحم الله الأديب الشاعر والباحث والمؤرخ لأدبنا.. رحل رحمه الله وترك قبسا مضيئا في المكتبة العربية.

تلقيت والزملاء في رابطة الأدباء رسالة رقيقة معبرة شاركتنا العزاء من سعادة الشيخ أحمد الفهد الأحمد الصباح وزير الإعلام فله كل الشكر والتقدير، ودعاؤنا بعد ذلك أن يتغمد الله عز وجل الفقيد بواسع رحمته ويسكنه فسيح جناته ويلهم أهله وذويه الصبر والسلوان، «إنا لله وإنا إليه راجعون».


دراسات نقدية



لسليمان الخليفي

شواغل القصّ وتقنياته

• د. نضال الصالح

تردّد تجربة القاص الكويتي سليمان الخليفي(١) إلى النصف الأول من ستينيات القرن الفائت، وعلى الرغم من تردّد هذه التجربة بين خطوط بيانية غير مستقرّة، بسبب تردّد القاصّ نفسه بين أكثر من فعالية كتابية (قصّة، مسرح، دراسة، شعر) وبين أكثر من فضاء جغرافي رغبة في متابعة تحصيله العلمي، فإنّها تمثّل علامة مميّزة في تجربة القصّ الكويتية، ليس بسبب إلحاح منتجها على ظلال الأشياء أكثر من إلحاحه على هذه الأشياء نفسها فحسب، بل بسبب بنائه لنصّ قصصي له معماريته التي تكاد تكون خاصة به أيضا.

تحاول هذه الدراسة استجلاء شواغل القصّ وتقنياته في مجموعة الخليفي الأخيرة: «الشارع الأصفر»(2)، وهي تنطلق من الأطروحة النقدية القائلة إنّ «الحديث عن المحتوى في حدّ ذاته ليس حديثا عن الفنّ أبداً» (3). وتجدر الإشارة، قبل البدء بفعالية الاستجلاء هذه، إلى أنّ الإهداء الذي صدّر القاص مجموعته به، «إلى كلّ قلم استنطق كلمة حق في 2/8/1990... إلى كل متفوّق»، كما يفصح عن توجّهه إلى قطاعين إنسانيين، يُضمر في داخله تلازماً بين صفتين: الحقّ، والتفوّق، وإلى أنّ هذا الإضمار أشبه ما يكون بفعالية استعارية يطمح القاص من خلالها إلى تبجيل الذين وقفوا إلى جانب الحقّ الكويتي في ذلك التاريخ، وإلى هجاء نقيضهم. كما تجدر الإشارة إلى أنّ مقدّمة إسماعيل فهد إسماعيل للمجموعة، الموسومة بـ «حضرة الغائب»، لا تضيف كثيرا إلى ما كان «الروائي» قاله في كتابه: «القصة العربية في الكويت، قراءة نقدية» 1980، وإلى أنّ هذه المقدمة نفسها تتسم بغلبة الطابع الوصفي لتجربة القاصّ عليها، وإلى أنّ القارئ قلّما يخلص منها إلى فعاليات تفكيك وتركيب نقديين لهذه التجربة، وجلّ ما يمكن العثور عليه من نتائج فيها هو أنّ ثمة منحى واقعياً نقديا في مجموعتي الخليفي الأولى والثانية، وأنّ هذا المنحى سرعان ما تلاشى ليفسح المجال لظهور مؤثرات فرويدية ووجودية وعبثية، وأنّ ثمّة قلقاً أسلوبيا تعانيه جملة الخليفي القصصية، حتى لتبدو كما لو أنها مترجمة(4).

تضمّ المجموعة سبعة نصوص: **«المسافة والطريق»، و«الشارع الأصفر»، و«ألو؟ أبداً!»، و«في الشمس» و«حديقة الأسماك»، و«فصول عمياء»، و«جنوح الحمام»**. والقاصّ يتابع، في معظم هذه النصوص، ما دأب عليه في مجموعتيه: «هدّامة» 1974، و«المجموعة الثانية» 1976، من حفاوة واضحة بشاغلين رئيسيين: التباين الطبقي ومكانة المرأة ودورها في المجتمع الكويتي(5)، ويضيف إليهما شاغلا ثالثا، هو الغزو العراقيّ لوطنه الكويت. وإذا كانت قصص الخليفي عامّة «تحتاج إلى أكثر من قراءة، وأكثر من وقفة تمعن وتفكير»(6) لاكتشاف مقاصد الخطاب فيها، فإنّ الشواغل الثلاثة المشار إليها آنفاً لا تجهر بنفسها في هذه النصوص بسبب بثّها على شكل إشارات في تضاعيف النصّ.

ففي القصّة الأولى، «المسافة والطريق»، التي تُعنى بهجاء «خطيئة» إرضاع المرأة لغير أبنائها وبناتها، الشائعة بسبب عوامل مختلفة في معظم المجتمعات العربية، يبدو الحامل الأساسي لهذا الهجاء هو ذلك التباين الاجتماعي الذي تتمّ الإيماءة إليه من خلال قول الآخرين عندما عزم بطل القصة، الذي كان «العرق هو الرائحة المصاحبة له» (19) بسبب كدحه، على الزواج ممّن أحبّ: «لم يكن كفؤا لها»(23). والحامل/

الشـاغل نفسـه يتـجلّى في قصـة «الشـارع الأصـفر»، الذي يتقنّع هو الآخـر بإيماءة السـارد إلى انتـمـاء بطلها إلى أصول طبقية مشابهة، أي إلى «أسـرة فقيرة» (34)، والذي يبدو معوقاً أساسيا لعاطفة الحبّ التي أحسّ بها هذا البطل نحو الفتاة التي «اعتاد أن يراها في الطريق إلى المدرسة»(23).

وعلى نحو شديد المفارقة تعرّي قـصّـة «ألو؟ أبداً!» بنى الوعي في المجـتـمـعـات المغلولة إلى أعـراف وتقاليد اجتماعية معوّقة للإنسانيّ في الإنســان، التي تجـعـل هذه العـلاقـات أسـيـرة أسـلاك الهـاتف وحـدها، والتي تُرغم الحبّ، إذا مـا حـاول الخـروج من مـجـال هذه الأسـلاك، على النفـوق في الهـواء الطلق. وفعّالية التعرية تلك تتبدّى في قصّة «في الشمس» التي تهجو، هي الأخـرى، إرغـام الفـتـاة على الزواج بإرادة أبيـهـا، والتي تتـمـيـز من النصوص الأخرى بجهرها بهذا الهجاء من أوّل جملة سـردية فيـها، أي في اسـتـهـلال السـارد: «نقلت إليها والدتها قرار ربّ الأسرة... ثمّ كان الانتقال إلى بيت الزوج»(55).

ويتـجلّى الشـاغل الثـالث، المعنيّ بالغزوّ العراقي للكويت، في قصـة «حديقة الأسـمـاك» التي تسـتـعـيـر، ببـراعـة ظاهرة، تقنيـة الرسـائل لتجسّد من خلالها عودة المقاتل إلى أمّه جثمانا «ملفوفا بالعلم»، كما يتـجلّى في القـصّـة الأخـيـرة من المجمـوعـة، «جنوح الحمـام»، التي تنتـهي إلى أنّ «الخـارطة الكبـرى»، بعد أن سقطت أقنعة الجار، لم تكن سوى وهم.

وتنفرد قـصّة «فصـول عـمـيـاء»، أطول نصـوص المجمـوعـة وأكملها تمثيلا لكتابة الخليفي القصصية، من بين هذه النصوص بانتمائها إلى ما يصطلح «ليون ايدل» عليه باسم: «القصّة السيكولوجية»، فالقاصّ يستثمر فنّ القصّة ليؤكد أطروحة في التـحليل النفـسي، إذ تتكشّف رغبة أحمد المحمومة بإنجاب طفل ليـسـمّـيـه «وائل»، باسم صـديق طفولته، الذي مات، عن إثم مضمر لديه يفصح عن نفسـه في خـاتمة النصّ بقول أحمد نفسه في رسالته لمريم: «لقد مـات وائل مـقـتـولا، وأنا قتلته. كنّا نركض، ونضحك معا. فـأردت أن أضـحـك ربّمـا أكـثـر، فوضعت قدمي بين قدميه، فسقط ومـات»(94)، بعد أن كان قال لها في بداية عـلاقـتـهـمـا: «لا أذكر إلا أنني وضـعت كـتفي بكتفه: وركـضنا، فمات!» (73).

ويصـوغ هذه الشواغل جميعها، بل موادّها الحكائية على نحو أدقّ، وينهض بمهـمّـة/ مـهـمّـات بنائها جماليا تقنيات قصّ متعدّدة، يطغى حضورها في النصّ على حضـور محكيّ هذا النصّ نفسه، حتى ليكاد هذا المحكيّ يتـبـدّد،ويتناثر بين تضاعيف وسائل القاصّ لبنائه على المسـتـوى الفنّي. الجـمـالّي. الأمر الذي يعلّل ما انتهى إليه إسـمـاعيل فـهد إسـمـاعيل، وسـواه من الذين تناولوا تجربة الخليفي القصصية، من أنّ «الغالبية من محترفي النقد

والقـراء الكويتـيين (وسـواهم) يشكون من صـعـوبة فـهـمـهم لقصص الخليفي، إن لم يكن عدم فهمها بالمرّة»(7)، كما يعزّز نتيجة د. سليمان الشطّي النقدية القائلة إنّ الخليفي ينأى بنصّه ونفسه عن أصحاب القراءة السهلة، الذين ما إن يأتوا على آخر كلمة من نصّ ما له، حتى يسارعوا إلى السؤال: ماذا يريد أن يقول(8).

إنّ الخليفي، في هذه المجموعة، وفي سابقتيها، يقدّم طرائق صوغه الجمـاليّ لنصّه القـصـصي على مقاصد هذا النصّ ومغازيه، بمعنى أنّه يبـدي ولعـاً ظاهراً بكيـفـيـة / كـيـفـيـات بنائه للنصّ ليـجـعل من الأخـيـر ليس حكاية فـحـسـب، بل حكاية وفنا بآن. ويمكن تبيّن أولى تجليات هذه السمة لديه في عناوين نصـوصـه، التي تتّسم جـمـيـعـهـا بطابعها الاستعاريّ، أي بما يجنّبها صفة المفتاح التأويلي، أو الإحالة إلى محتوى النصّ، المميّز للعنوان عـادة، والتي ترغم المتلقي على قراءة النص والتوغّل فيه، أكثر من مـرّة، لتفكيك هذه الخـصـيـصـة الاسـتـعـارية ولاكـتـشـاف دلائلها داخل النصّ نفسه. كما يمكن تبيّنها في اختزاله العلامات اللغوية لمعظم شـخـصـيـات عـالمه القـصـصي إلى ضمائر أو صفات (البدين، الطويل، النحـيـف) فـحـسـب، وفي عـدم اعتباطية مثيلاتها فيما يخصّ الشخصيات الممنوحة لها، كما في اسم عـائشـة، في قـصـة «في الشمس»، الذي يبدو مطابقا تماما لواقع هذه الشـخـصـيـة المثـخنة بإحساسها، الخامل بتعبير السارد، بالغربة عمّا حولها، أي بما يعني أنّها تمارس العيش لا الحياة، إذ تُدفع، وهي في السابعة عشرة من عمرها، إلى بيت الزوجية، بإرادة أبيها وحده، وتقضي أيامها منبتة الصلة بمفردات عالمها الخارجيّ، ليس بسبب سفر زوجها فحسب، بل بسبب وطأة إحساسها ببرودة هذه المفردات التي كانت تحدق بها من كلّ جانب.

ولعلّ من أهمّ ما يميّز شخصيات القـاصّ جـمـيـعـا هو انتهاء مـجـمل علاقات هذه الشخصيات، ولاسيّما العـاطفيّ منهـا، إلى الإخـفـاق، فـالرجل، في قـصّة «المسـافـة والطريق»، لا يظفـر بالفـتـاة التي أحبّها، والفتاة، في قصة «الشارع الأصفر»، تغرق نفسها في فنّها لتنسى فـجـيـعـتـهـا بالشاب الذي أحـبّـتـه والذي خطفه الموت منهـا، وعـلاقـة الحبّ التي اشـتـعلت في نفس بطل القصّة نفسها لتلك الفتاة لا تتـجـاوز كونهـا حلماً تُنهـضـه زوجه منه ليجد نفسه محاصراً بالواقع، والعلاقة نفسها، في «ألو؟ أبداً!»، التي تربط بين الشاب والفتاة عبر أسلاك الهاتف تنتهي إلى أن تُخـرج الفـتـاة رأسـهـا من نافـذة سـيـارتها لتصـرخ في وجـه ذلك الشاب بشتـائمـهـا، وإلى أن يندفع هو بجسمه، من سيارته أيضـا، لـ «يعوي عليها بسبابه البذيء» (52)، وأحمد، في قصة «فصول عمياء»، ينتهي بالنسبة إلى مريم كما لو كان

وهماً، أو لكأن ثمّة «عمى» كانت تعانيه. ولعلّ هذه السمة المميّزة للشخصيات هي ما يعلّل إلحاح القاصّ الظاهر على افتتاح معظم نصوصه وشخصياته الرئيسة في وضع الحركة، والانتهاء بها وهم في وضع العطالة. ففي «المسافة والطريق» يصدّر القاصّ نصّه وبطله في طريقه إلى السوق «المكتظّ بالناس» وينتهي به وقد أغفى وحيدا في غرفته أو سيارته، كما يصدّر «الشارع الأصفر» وبطله «وسط الزحام» وينتهي به وقد «سقط رأسه على ركبته، وأغفى بعمق»(43). وغالبا ما يتجلّى «الموت» بوصفه واحداً من أهمّ محفّزات السرد في معظم نصوص المجموعة، ففي «الشارع الأصفر» يموت الفتى الذي أحبته الفتاة وأحبّها وخطبها، وتموت «أم ياسين» في قصة «في الشمس»، ويعود الفتى، في قصة «حديقة الأسماك»، إلى أمّه جثمانا ملفوفا بالعلم، ويفقد أحمد، في قصة «فصول عمياء»، صديق طفولته وائل بسبب موته.

وفعالية القصّ عند الخليفي أشبه ما تكون بسطح بحيرة ساكن، ما إن يلقي القاصّ حصاة فيها، حتى تنداح الدوائر حول مركز الحصاة التي تمثّل بؤرة القصّ، كما تمثّل الأحداث والشخصيات تلك الدوائر التي تتضافر فيما بينها لتشكّل هذه البؤرة. الأمر الذي يمكن تبيّنه من خلال ذلك الحضور اللافت للنظر لمنطق الحكاية داخل الحكاية في معظم نصوصه، والذي يجعل الأخيرة أشبه ما تكون بمشروعات روائية تمّ اختزالها إلى جنس القصة القصيرة.

وبسبب حفاوة القاصّ بإنجاز نصّ يتّسق مبناه مع متنه، أو تتوازى فيه مقاصد النصّ مع خطابه، تتناسل في الثاني مفارقات سردية واضحة، غالبا ما تتكىء إلى تقنية «الاسترجاع»، وغالبا ما تنتمي هذه الأخيرة إلى ما يصطلح «جينيت» عليه باسم: «الاسترجاع الخارجي»، أي ما تظلّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأساسية في النصّ، وحقله الزمنيّ غير متضمن في حقلها الزمنيّ، أو ما يؤدّي وظيفة واحدة هي تنوير القارئ وترميم الثغرات الحكائية في النصّ، كما في استدعاء بطل «المسافة والطريق» لحادث تعطّل قارب صغير كان قد عاد فيه من إحدى الجزر، واستدعاء السارد، في قصة «الشارع الأصفر»، لمسوّغات انكفاء الفتاة على نفسها وفنّها بعد أن سلبها الموت الفتى الذي كانت تبادله حبّاً بحبّ.

وكما يبدو «الموت» واحداً من أهمّ محفّزات السرد في معظم نصوص المجموعة تبدو تقنية «الحلم» أبرز تقنيات القصّ في معظم هذه النصوص أيضاً، وغالباً ما يتوسّل القاصّ بهذه التقنية للكشف عن مؤرقات شخصياته وهواجسها، بل للغوص على دواخلها النفسية، إذ تتجلّى ذكرى حادث وفاة الأب، في قصة «المسافة والطريق»،

بالنسبة إلى بطلها «على شاكلة حلم مرعب، صوّر له الحادث، فصعقت فيه الطفولة، ليفيق وسطه من جديد»(21)، وتوقظ المرأة، في قصة «الشارع الأصفر»، زوجها من حلم بدا كما لو أنّه كان يهذي فيه: «غلبتني زوجي، هزتني، نادتني، استيقظت، ولمّا قلت لها: ما بكِ؟ قالت لي: أنت!!» (43). وتتبدّى هذه التقنية على نحو بارز، ودالّ على استثمار القاصّ لها بكفاءة واضحة، في قصة «حديقة الأسماك» التي يتمّ تقديم الأغلب الأعمّ من المحكيّ فيها عبرها ومن خلالها، إذ يكتب يوسف لأمّه في إحدى رسائله لها قائلا: «أحسست فيما يحسّ النائم» (64)، كما يكتب في رسالة ثانية: «أبصرت فيما يبصر النائم أنني في حديقة ملأى بالزهور...» (66)، وفي رسالة ثالثة: «والدتي الحنون، حلمت البارحة حلماً جميلاً...»(67)...

ولئن كانت هذه التقنية تضمر في داخلها مفارقة الحلم للواقع، وامتلاء الأوّل بما هو «ميتا واقعيّ»، فإنّ هذا الأخير الذي يتّصل اتصالا وثيقا بمفهوم «العجائبي» يبدو حاضراً في معظم نصوص المجموعة. وتُعدّ قصة «جنوح الحمام» المتلئة بالرموز (العقرب، والخارطة الكبرى، والطويل، والبدين...) التي يمكن تفكيكها والإحالة إلى مرجعيّاتها الواقعية بقليل من العناء، تُعدّ من أبرز هذه النصوص تجسيدا لذلك المفهوم الذي يتوسّل به القاصّ للكشف عن سوءات الواقع العربيّ، بل عن سوءات نظام سياسي عربيّ بعينه، كان غزو العراق للكويت من أكثرها جلاء، وقسوة، وتعبيراً عن التضاد بين ما تصدّره الأنظمة السياسية العربية عامة من شعارات وما تمارسه في الواقع:

«فجأة، ظهرت ثلاثة وجوه فأجسامها... بنية أحدهم متميزة، أمّا الآخران فتشبه قامة أحدهما الآخر مع اختلاف بالبدانة. ألقى الطويل أمراً، فجثا النحيف على شكل طاولة! أدخل البدين يده في فتحة قميصه، قسرها فغارت في داخله، إلى أن تمكّن من إخراج شيء كحبّة الباذنجان، يقطر منها مرق أحمر، قدّمها لسيّده. استحال بجسده كرسيّاً، جلس عليه الطويل يتناول وجبته. غسل يده ببقية المرق، مسحها علي ركبتيه، وتجشأ.. هذه أوامر السادة. تجشأ. خذا وجبتكما الآن. قطع كل منهما جزءا من قميصه وأخذ يغمسها برذاذ التجشؤ.. أمسك الطويل بسبابته وسحبها، فخرج منها سوط ذو لسانين سلكيين. ضرب البدين على أمّ رأسه، فانشطر بدينين من نفس الهيئة والأصل، يعويان. ثنى بضربة على الرأس فأصبحا أربعة.. عندما التفت جهة النحيف ساطه على يديه عدّة مرّات.. .نبتت على الذراعين أياد... تتناهى أطرافها بأفواه كالجرذان..» (97 ـ 98).

وتقنيات القصّ في النصوص جميعها لا تخفي صلة الخليفي

بالفنّ المسرحيّ، بل بتقنيات الكتابة المسرحية على نحو أدقّ، التي تتجلّى داخل هذه النصوص بوصفها بدائل لتقنية السرد بأنماطه المتعدّدة ومظاهره المختلفة، وإلى حدّ تبدو فعاليات القصّ معه وهي في حال تراسل دائمة مع تلك التقنيات، التي يستثمرها القاصّ بكفاءة واضحة للتمهيد لخطابات الأفعال/ الأحداث، والتي تتجلّى، في الأغلب الأعمّ منها، كما لو أنّها خلفية لهذه الخطابات، أو استعار بنائية يتّم من خلالها «مشهدة» السرد، و«مسرحته»، وعلى نحو دال على فعّاليات التقارض التي يمكن أن تنشأ بين أكثر من جنس أدبيّ. ويمكن أن أمثّل لذلك بالمقبوس التالي، من قصة «جنوح الحمام»، الذي يمكن عدّه سردية مؤسسة لطقس العجائبيّ في النصّ: «رؤية زرقاء أسفل المكان وجوانبه تختلط عليها درجات التربة، بني. أحمر. داكن. فاقع، وشيء يتولّد وأشياء تتمازج. ولا سماء. المكان كالفراغ الباطني لكرة تسبح في فلكها» (97). وتُعدّ قصة «فصول عمياء» أكثر نصوص المجموعة تمثيلا لفعاليات التقارض التي ينتجها نصّ الخليفي القصصي بين تقنيات الكتابة السردية وتقنيات الكتابة المسرحية، ولا تتحدّد هذه الفعاليات في تقسيم القاص محكيّ نصّه إلى فصول (الأوّل، الثاني، فصل الأضغاث، الفصل الرابع) فحسب، بل تتجاوزه إلى امتلاء هذا النصّ بخطابات الأقوال بين الشخصيات أيضا. ولعلّ من أهّم ما يميزّ هذه الخطابات، ليس في «فصول عمياء» وحدها بل في معظم النصوص، انزياحها عن المألوف والمتواتر، حتى لتبدو، في كثير من هذه النصوص، خطابات ذهنية أكثر منها واقعيّة، كما في هذا الجزء من القصة التي تحمل المجموعة عنوانها: ـ «من يسمع صوتك يدهشه، فجأة، طعم الملح، أغرقت... ـ في الصحو خليج عرّضني أبدا للموت. ـ هل تسكن هذه الأحياء.... هل تسكن فيها الريح.... ـ أحببت الأيام جميعا، غابات الظلّ... بين الشمس وبين الظلّ، يمتدّ النخل سحابة إحساس أخضر في صدر الآفاق...» (41).

وحفاوة القاصّ بإنجاز نصّ له معماريته الخاصة لا تعبّر عن نفسها من خلال هذه السمات وحدها، بل من خلال ما يبدو تنويعا في ضمائر الخطاب القصصي أيضا، فالخليفي ما إن يجد نفسه ونصّه في مواجهة ضمير خطاب مهيمن، حتى يبدي أكثر من محاولة لتحرير فعالية السرد منه، ولابتكار البدائل المناسبة له، كما في قصّة «الشارع الأصفر» التي يستهلّ القاصّ محكيّها بضمير الغائب، ثمّ يغادره إلى ضمير المتكلّم، ثمّ يعود إلى الأوّل، ومنه إلى الثاني، فالأول... فـ...، وعلى نحو يمكن الانتهاء منه، ومعه، إلى امتلاء هذه الانتقالات بحمولات رمزية دالّة، من أهمّها

تعبير الأوّل عمّا هو خارجيّ في حياة الشخصية، وتعبير الثاني عمّا هو داخليّ/ نفسيّ.

ولئن كان الأدب استخداما خاصا للغة «يحقّق تميّزه بالانحراف عن اللغة العملية»(9)، فإنّ من أبرز ما يسم هذه اللغة في نصوص «الشارع الأصفر» هو امتلاؤها بالاستعارات والكنايات والمجازات التي ترغم القارئ أحيانا، على اللهاث وراء دلالاتها، وتنأى به عن شواغل النصّ ومقاصد خطابه، وإلى حدّ يبدو معه الكثير من المقاطع السردية في هذه النصوص أشبه ما يكون بقصائد نثرية لكلّ منها إيقاعه الداخليّ الخاصّ. ولعلّ المقبوس التالي من القصة المشار إليها آنفا من أكثر النماذج جهراً بهذه السمة: «فالآخر: نصل، أو فخٌّ، ريحٌ قد تعصف للأبد، وحرائق منفى، أمواج، ونبات وحوش، أفنانٌ... ترصد غايتها، تزهو وتميس وترتقب»(39).

وبعد، فما تقدّمَ ليس كلّ ما يميّز تجربة القصّ لدى سليمان الخليفي، التي تثير، بحقّ، شهية النقد لاختبار معارفه وإمكاناته وأدواته ورصيده النظريّ، لاسيّما في حقل السرديات، والتي تؤكّد أنّ ثمّة، في ذلك الجزء من الجغرافية العربية، الخليج عامة، والكويت خاصة، نتاجاً إبداعياً جديراً بالقراءة كما هو جدير بالتفكيك والتركيب النقديين.

• ـ هوامش وإحالات:

(1) مواليد: الكويت 1946. قاص، وباحث، وشاعر. له ثلاث مجموعات قصصية، ومجموعة شعرية، ودراسة عن مسرح صقر الرشود، وأخرى عن أحمد العدواني بالاشتراك مع د. سليمان الشطي. للتوسّع، انظر: صالح، ليلى محمد.» أدباء وأديبات الكويت، أعضاء الرابطة 1964 ـ 1996». ط 1. رابطة الأدباء في الكويت، الكويت 1996. ص (193) وما بعد.

2) الخليفي، سليمان. «الشارع الأصفر». ط 1. مطابع دار السياسة، الكويت 1997.

3) مارتن، والاس. «نظريات السرد الحديثة». ص (16).

4) انظر: ص (9) من المجموعة.

5) انظر: إسماعيل، إسماعيل فهد. «القصة العربية في الكويت، قراءة نقدية». ط 1. دار العودة، بيروت 1980. ص (126).

6) المرجع السابق. ص (127).

7) المرجع السابق. ص (127).

8) انظر: الشطّي، د. سليمان. «مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت». ط1. دار العروبة، الكويت 1993. ص (54).

9) سلدن، رامان. «النظرية الأدبية المعاصرة». ترجمة: جابر عصفور. ط 1 دار الفكر، القاهرة 1991. ص (25).

درامية الإثبات والمحو
في ديوان قصيدة النثر

«الرَّغام»

الدكتور محمد حسن عبدالله

يستدعي ديوان الشاعر الدكتور علاء عبدالهادي من ذاكرة التراث العربي أربعة مشاهد، تخايلنا في زمن الحداثة، أو يخايلنا بعضها في أعراف ما بين التواشج والتأبي، ولعل هذا الديوان الجديد، بعنوان «الرَّغام» يقدم صيغة استظهار روح التراث الشعري، والتواشج معه، والانطلاق بمنجزاته الفنية والروحية إلى المدى، في نسق عصري موغل في الحداثة، موغل في استثارة جهد القراءة إلى حد بعيد.

هذه المشاهد الأربعة يحضر أولها في مدرسة شعر الصنعة، الذي وصفوه قديما بأنه الحولي المحكك، أي أنه الشعر الذي لا يرضى بفيض الموهبة، وتلقائية الإيقاع، وعفو المعاني، لا ينظر إلى الشعر على أنه

ينطلق بقوى الفطرة، كما ينطلق ماء النبع، ويأبى إلا أن يخضع هذا النبع لتقنيات من إعادة التصفية، وضبط التدفق، وتلوين المسافات بما يؤدي إلى توجيه التلقي إلى غاية خطط لها قبل أن يخط الشاعر كلمته الأولى. أما المشهد الثاني فليس ببعيد عن سابقه، بل لعله مترتب عليه وثمرة له، وهو مشهد متداول بمعناه في الدراسات النقدية، وإن يكن المرزباني في كتاب «الموشح» ذكر صيغة تختلف بعض الشيء. إذ قال رجل لأبي تمام: لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟! وهنا يأتي المشهد الثالث الذي لن يكون بمعزل عن سابقيْه، وقد بدأ برسم هذا المشهد في شعرنا العربي الحديث الشاعر صلاح عبدالصبور، حين ناظر بين تجربة القصيدة، والتجربة الصوفية، وذلك في كتابه «حياتي في الشعر»، وقد جسد هذا في قصيدة «أغنية ولاء»، ثم طبقه ابتداء في: مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، ثم في: مذكرات الصوفي بشر الحافي!!

وأخيرا تأتي قصيدة الفيلسوف الطبيب ابن سينا، في النفس، لتضع أساسا موافقا/ مغايرا، لهذا الديوان القصيدة الذي نحن على أبواب عالمه الأسطوري المتواشج مع الحاضر الماثل.

لا نظن أننا سنكون بحاجة إلى مزيد من المقدمات ليسمح لنا ديوان «الرّغام» لشاعرنا الدكتور علاء عبدالهادي بتأمل بعض جمالياته، التي تمنحه الفرادة، والخصوصية؛ بحيث ينمحي ومض الأخيار من الشعراء، ومن الدواوين، فتستقبل قوى الشاعر المفكرة فضاء الكتابة، وبياض الكتاب، لتضع علامتها/ رؤيتها، قلقها ويقينا، مبذولا بالكلمات، مصونا بأسرار البناء، حتى لا يصل إلى أسراره إلا من يحمل تعويذة الصبر والمجاهدة.

غير أن فرادة ديوان «الرّغام» لا تتأسس بادعاء إمكان الوجود من العدم، ولا ترمي بمراسي السكون المعنوي في فضاء المطلق، بقدر ما تنادي وقائع الماضي والحاضر، لتلقي مسؤولية التبصر والتأويل على المتلقي، دون أن تنتقص وعيه بأن ترسل اللائمة: «وأنت، لم لا تعرف من الشعر ما يقال»؟! فقد سجل علاء عبدالهادي اسم النفري، صاحب المواقف، وفريد الدين العطار، صاحب منطق الطير، وابن أدهم، ويعنى إبراهيم بن أدهم، أحد رواد التصوف الإسلامي، الزهاد، المجاهدين في القرن الثاني الهجري. بل إن شاعرنا يتمادى في اتجاه إلغاء الزمن، في تجربته هذه الفلسفية، بأن يحدد في أثناء قصيدته هذه زمنا آخر، يختلف في سياقه، ويناقض في ظاهر ما يعنيه، ذلك الزمن، ذلك المعنى المستخلق من ذكر أقطاب التصوف: النفري، والعطار، وابن أدهم، حيث ينص على ثلاثة تواريخ محددة، هي لحظات اختيار حادة، وراسخة في الضمير المصري خاصة، هو يذكر هذه التواريخ في صيغتها الرقمية، ويختلف تمييز

العـــدد مع كل رقـم: فـــمن ست وخمـسين مـرة - إلى سـبعـة وسـتين رجلا، إلى ثلاث وسـبعين سنة !! كما نعــرف فـــإن هذه الأرقـــام: ست وخمسـون، وسـبع وسـتون، وثلاث وسبعون، تنتهي في الذاكرة العربية، والمصرية خاصة، إلى معارك انصهر فـيها قلب مـصر بتـجـربة الوجـود، وتحدي الإرادة، والبحث عن العبرة. إن هـذا المؤشـر الزمني سـيـحـدد ضـفـاف التـجـربة في الديوان، أو غايتها، وهي إضافة مهمة في ديوان يغلف مـعاناة النفس الإنسـانية وهي تحـاول أن تنتـزع وجـودها، وأن تشكل عالمها، وأن تدفع ثمن الوجود في ذاته، وثمن التجريب من حيث هو السـبيل الوحيد للاسـتمـرار، تدفـعه من براءتهـا، ومـزاعم طهـارتهـا، لتـسـتبين خـداع الحـواس، وتداخل الأضـداد، بعـبارة أخـرى: لتكتـشـف دراميـة الوجـود، ودراميـة العنـاصـر المكونة لهذاالوجود.

سنكون بحـاجـة إلى أن نطوف حول تخوم هذا الديوان - مرة أخرى - قـبل أن نحـاول اقـتـحـام خلوته الصـوفـيـة/ الوجـودية، الفـريدة. العنوان الشـامل للديوان: الرغـام، وهو الثـرى، أو التـراب، ولكن التفصيل المعجمي سيضيف فائدة، فالرغام التراب اللين. والرغام: الرمل مـختلطا بالتراب. وعند الأصـمـعي: الرغـام من الرمل ليس الذي يسـيل من اليد !! وإذا ففي تسـمـيـة الديوان، التي آثرها الدكتور عـلاء عبدالهادي مـا يرمـز إلى بدء الإنسـان بالتـراب اللـين، وإلى مـعنى التـحـول الذي قـد يخفي سر الأصل البعيد، حتى يقول:

هي طبق الفخار الذي أشعل هويته وأخفى سر التراب.

والمقـصـود بـ«هي»: النفس. وهذا مـا يعنيـه العنوان الشـارح الذي وضـعــه الشـاعـر تحت العنوان الشـامل، وهـو: «أوراد عـاهـرة تصطفيني»، إن هذا العنوان الشـارح مـبني على تناقـضـين، فـالأوراد مصطلح صـوفـي، لأن الورد صلوات وأدعـيـة وذكـر وقـيـام في الليل خاصتـه، والاصطفاء إيثار لفضيلة في المصطفى، وبهذا يتـحقق التناغم بين الورد والاصطفـاء، غـيـر أن اعـتراض العـاهرة، بأن تكون خـبـرا للأوراد في المعنى، وإن تكن مضـافـا في الإعـراب، وبأن تكون مـوصـوفـا هو شرط لوجـود الصـفة، يفـتح باب التأويل، فلا تكون الأوراد بمنأى عن ثوابت الوجـود وقـوانينه، تلك التي وجدت النفس في مـحـاولة إدراكـهـا لماهيتها، ومحاولة استكمال كينونتها مقيدة بها، مشدودة إليها، لأن مـادة هذه النفس راجـعـة إلى هذا الوجـود، بما فيه من ثوابت وقوانين، والشـاعر عـلاء عـبدالهـادي لا يخـتـرع قـولا جــديدا في هـذا المكـان، أو هـذا الموضـوع، وإنمـا يفسـره، ويخـتـبر مـصـداقـيتـه من منظور وجـودي فلسـفي، ومنظور فني معـرفي، ففي مستـهل أربع فقرات متعاقبة يشير إلى العناصـر الأربعـة، التي قـال الفلاسفة القدماء إن النفس مزيج أو تركيب منهـا، فـيقـول في مسـتـهل «التكوين»:

للهواء قبرة من شهيق.

ويقول في مستهل «التمكين»:

للماء قبرة من بخار.

ويقول في مستهل «الصلة»:

للنهار قبرة من دخان.

ويقول في مستهل «الصحبة»:

للرمل قبرة من هباء.

فالهواء، والماء، والنار، والتراب، هي العناصر الأربعة، التي توحدت - على مقادير - فكانت نفوس البشر، وهنا يفرض تساؤل نفسه: لماذا القبرة؟ والجواب يذهب بنا في اتجاهين: فالنفس ليست الهواء بذاته، وليست الماء، أو النار، أو التراب، وإنما هي كل هذا مجتمعا كالصدى أو الأثر، ومن هنا اكتسبت الاستعارة دقتها: الهواء قبرة من شهيق، والماء قبرة من بخار، والنار قبرة من دخان، والرمل قبرة من هباء. فهنا يتخلى طابع المادة وثقلها ليتجلى الصدى، ويكتسب قدرا من الرهافة واللطافة يقارب التجريد دون أن يكون تجريدا ذهنيا، أما الاتجاه الآخر فإنه يمضي عن التراث الفلسفي الخاص، إلى التراث الشعبي العام، حاضرا في الأمثال المحكية عن القدماء. وهنا يساعدنا الميداني في «مجمع الأمثال»، بذكر مثل وحيد، عن القبرة، أو القنبرة، كما في بعض الصيغ. وهذا المثل هو: «خلا لك الجو فبيضي واصفري» وهذا المثل شطر بيت من ثلاثة أبيات للشاعر الجاهلي الذي قتل شابا في العشرين: طرفة بن العبد، ومن المهم أن نذكر مناسبة هذه الأبيات الثلاثة؛ فقد ذكر الميداني أن طرفة كان صبيا يسافر مع قومه، وأنه حاول اصطياد عدد من القنابر بالفخ، فلم يظفر بقبرة واحدة، حتى إذا رفع فخه ومضى رأى القبرات يلقطن ما نثر لهن من حب، فقال:

يا لك من قبرة بمعمر ... خلا لك الجو فبيضي، واصفري
وانقري ما شئت أن تنقري ... قد رحل الصياد عنك، فابشري
ورفع الفخ فماذا تحذري ... لابد من صيدك يوما، فاصبري

لعله لولا الخطأ النحوي في البيت الأخير (فماذا تحذري، وصوابها: تحذرين؟) ما احتفظت الذاكرة الشعرية بهذه القطعة ساذجة المعنى، غير أن قراءة الشاعر لها وجدت في القبرة رمزا، لقد تنبهت إلى وجود الفخ، فاستطاعت أن تستمد خبرة محدودة، فتجنبت الهلاك وفازت بالحب، غير أن هذا الفوز ليس إلا مرحلة، لأن قانون الطبيعة يؤكد أنها لابد أن تصاد، بالفخ أو بغير الفخ، فالهلاك يترصدها حينا بعد حين، ومع هذا ليس لها إلا أن تمارس أسباب وجودها، وهذا المعنى ليس بعيدا عن رؤية الشاعر علاء عبدالهادي، الذي وضع عبارة ختامية ليست من القصيدة، وإن تكن من الكتاب تقول: كل موجود هنا يستحق الهلاك!! وهذه العبارة في سياق القصيدة تعني تحقيق الارتباط بين الوجود والعدم، فكل كون إلى الفساد، وكل مولود إلى موت.

لا تملك القراءة النقدية لديوان

«الرغـام» أن تغـفل أو تتـغـافل عن خـصـوصـيـة واضـحـة في أسلوب إخراج الديوان، وطباعته، مما لا يقبل الاحـتـمـال بـأنه من صـنـع آخـر غـيـر الشـاعـر نفسـه، خـاصـة أن دواوينه السابقة - ونذكر هنا ديوان سيرة الماء - تميـزت بـهـذا النمط الفـريد من الإخـراج الفني الذي يوجه الطباعة. وقبل أن نتبين - بشيء من التفصيل - تضـاريس هذه الخـصـوصـيـة في ديوان «الرغام» ومدى توجيهها، أو إرباكـهـا للقـراءة، نعـرف أن الديوان في جملته يعد قصيدة واحدة، ذات مـراحل، أو أقـسـام، تتـعـاقب في تصـاعـد حـيـوي درامي، يشـاكل التـجـربة الإنسـانيـة التي تبـدأ بالاقتراب، فالتعرف، ثم الاختيار، فالمخالطة.. وأخيرا: ترقب النتائج، أو رصـد النتـائج. هذا تطور طبـيـعي عضـوي فطن إليه أرسطو منذ قسم الحكاية في المسرحية، مشـترطا أن يمسك أطرافها وينظم أجزاءها منطق الحـياة الذي سـماه قـانون المحاكاة، وهكذا فـإن رحلة النفس في اتجـاه التكوين، تبـدأ بالمرحلة الأولى: «التـعـرف» التي يشـرحـهـا الشـاعـر بأنـهـا: جـدل العناصـر، وربما كـان الـوصـف بـالإرهـاص أقـرب إلى مطابقة المرمى الفلسفي لهذا الموقع / المطلع من المطولة. أمـا القسـم الثـاني بعد التعرف فهو بعنوان: «المراودة»، التي يشـرحـهـا الشـاعـر بأنـهـا: جدل التـسـاؤل. ثم تفـضـي المراودة إلى القسم الثالث بعنوان: «المزاولة» التي يشرحها الشاعر بأنها: جدل اللحم!! وأخيرا يصل جدل اللحم في المزاولة إلى «المعـاشـرة» التي لا يشـرحـهـا الشـاعـر بأنهـا جدل الحكايات، وإنما يسـتـخـدم أداة العطف والربط ليكون عنوان هذا القسـم: «المعاشـرة وجدل الحكايات».

إن الحـركـة الصـاعـدة لتـحـقـيـق الوجـود تؤكـد أن «الجـدل» طريقـهـا الذي لا طريق غـيـره. ومـفـهـوم أن الجـدل لا يكون إلا بين عنصـرين أو قـوتين بينهـمـا تعـارض، ودأب كل واحـد من هذين يسـعـى إلى إفناء الآخر وابتلاعه، ولما كان الوجود - بما هو وجـود - مـحـال أن يسـتـحـيل إلى فناء مطلق، فليس أمامه من طريق إلا أن يتسـرب، يعاد تشكيله، يعدل في طبيعته أو وجهته، ليستأنف وجوده المهدد بالإفناء، منصاعا لشروط هذا الوجود المسـتأنف، أو متكيفا معـهـا، ولو إلى حين. وهكذا حـدد الشـاعـر طرفي الجدل في قصـيدته الدرامية ذات المـراحـل: الـطـرف الأول هـو الحـيـاة، الدنيـا، الأرض، التي منحت النفس عناصـرها، وأرادتهـا أن تكون صـورة مصغرة منها، بكل طبائعها، بحـيث لا تكاد تفلت من تأثيـرها، أو تبتدع شيئا ليس من طبيعتها. أما الطرف الآخـر في هذا الصـراع فـهـو النفس ذاتـهـا، أو الذات نفسـهـا، ليس من فـرق. وهذه الذات وجـودية، أو لنقل إن وراءها شـارعـا وجوديا يرى مـا يراه شـيـخ الوجـوديين من أن الوجود يسبق الماهية، وأن الإنسـان مـشـروع يكتـمل بـأن يعـرف، وأن يراود، وأن يزاول، وأن يعـاشـر، وأن يتمكن من اسـتخلاص المعنى لنفسـه، واتخـاذ مـوقف بنفسـه، فبـهـذا وحده

يقارب الاكتمال، أما الكمال فأمر لم تفكر فيه الوجودية، وتركته للمتصوفة، الذين يرونه - من وجهة كونية - في الاتحاد بالمطلق!!

إن العاهرة المخادعة، التي تلقي في روع كل من يصادفها أنه رجلها، وأنها كأنما كانت تبحث عنه، ولم تعرف أحدا سواه.. هذه الخدعة لا ترمي إلى إرضائه، وإنما إلى إخضاعه، ولا تفكر في إشباعه وإنما في امتصاصه، أما الشاعر في القصيدة، الذي يستجمع خلاصة التجربة للنوع البشري كله، ويحمل شارة الزهد، والقدرة على التجاوز، وطرح الأسئلة وتحمل مشقات البحث عن جوابها، والقادر على الرؤية الكلية التي ترى بيقين ماذا كان، وتحدس بثقة ماذا سيكون، فتجتمع في إهاب واحد خلاصة إبراهيم بن درهم، وفريد الدين العطار، والنفري، فإنه - هذا الشاعر - العليم بأسرار التكوين، ومزالق الاكتشاف، وعثرات الممارسة، يضع اللافتات الإرشادية على جانبي الطريق، طريق النفس بين البداية والمنتهى، يحاول أن يحرك في أعماقها وعيا مكنونا، تخدعه شهادات الحواس، وينبه في تلك الأعماق تطلعا معطلا تفتنه ملذات عارضة!! ولكن أنى لها أن يسخو طبعها بغير ما يصطرح في تكوينها من مواد دنيوية، تستجيب بالحنين القديم إلى لغة الغواية، من ثم يكون «الرغام» الذي تخضع له فتعود إليه معلنة انطفاء الأشواق مع انتهاء الأنفاس، مؤكدة النظرة الآسية (وربما المتشائمة) للشاعر، الذي لم يجد في فناء الفرد بارقة خلود النوع.

كما أشرنا قبل، يؤدي النسق الطباعي للديوان / القصيدة إلى توجيه التلقي، بل يبلغ أن يكون صانعا للمعنى الإطار، والمعنى الجزئي، والمعنى الدافع كذلك، فصفحات الديوان لا تحمل أرقاما، وإنما تتعاقب أوراقه وتأخذ مواقعها بقوة تراتب المعنى، وحيث تتضام الأوراق بين دفتين (أو غلافين) فإن خطر انفراط / انفلات المعنى محتمل، ولكن ما العمل إذا تناثرت الأوراق لسبب أو لآخر؟ من المؤكد أن هذا الاحتمال لا يغيب عن إدراك الشاعر، وأنه يعرف كيف يواجهه لو أنه كان يشغل مساحة من تفكيره، أما وقد ترك مكان رقم الصفحة غفلا دون ترقيم فإن هذا لابد يعني عنده أمرا يخص المعنى الإطار في القصيدة المطولة، فليس من المحتم أن تبقى كل ورقة في مكانها كما أريد لها، أو أراد هو - الشاعر - لها، فهذه القصيدة عن النفس في بناء مداركها، وخوض تجربة وجودها، وهذا الخوض محكوم بالقانون أحيانا، ومحكوم بالمصادفة، والعبث، والاحتمال أحيانا أخرى، ومن ثم لا يجد ضميرا يؤدي إلى فساد المعنى الكلي فيما لو أن ورقة زايلت موقعها الأول، وأخذت - لسبب معروف أو مجهول - موقعا يختلف. ها هنا نجد فلسفة الديمومة، أو زمن الديمومة كما أراده برجسون، وفيه يتعانق الماقبل والمابعد في حضور ماثل، وهنا

تصطحب النسبية والاحتمالية، وهنا تتجلى النظرية الذرية في النفس، وهي تنافس نظرية العناصر قدما وإثارة، بل لعلها تجد ما يساندها من أسس الكشوف الحديثة لطبيعة المادة وقبول الانقسام، أكثر مما تجده نظرية الأخلاط التي قامت على قياس غير متكافئ الطرفين. وقد ساعد الشاعر على تأكيد استقلال الخلية/ الحركة/ الصفحة في القصيدة، بأن حافظ، وبإيقاع ثابت مستمر، على أن تكون صفحة متضمنة معنى جزئيا قائما بذاته، وكأنه يعيد، أو يستمد أصلا من أصول الشعر القديم، إذ كان الشاعر يحرص على استقلال كل بيت في القصيدة بمعناه، فلا يتوقف فهمه على بيت يسبقه أو يلحقه، ولم يكن هذا يعني أن تتحول القصيدة إلى بيت، أو أن تختزل في بيت واحد، فهذا البيت - على استقلاله - ينمّي حركة ما قبله، ويهيئ لطلب ما بعده، وهكذا صفحات ديوان «الرغام»، ولقد أشار القدماء - عبر استقلال البيت بمعناه - إلى أمرين: إن هذا إحدى ثمرات سطوة الطابع الشفاهي على الثقافة العربية؛ لأن استقلال البيت ييسر حفظه، كما ييسر الاستشهاد به في الحالات والمواقف المختلفة. وأيضا فإن استقلال البيت أدى إلى اضطراب الرواة في ترتيب أبيات القصيدة الواحدة، بل ربما تمادى التداخل فهاجر البيت من القصيدة إلى قصيدة أخرى، ومن شاعر إلى شاعر غيره، دون أن تحسم مكوناته الفنية مكان انتسابه، حين يتفق الوزن والقافية على إمكان الاحتمالين. أما الدكتور علاء عبدالهادي الذي يؤثر قصيدة النثر في اقتناع تعلنه ثقافته العروضية والموسيقية الواضحة، فإنه أخذ من تراث الشفاهية العربية هذا الحرص على استقلال الوحدة المعنوية (في شكل صفحة) ليوازن أمرا آخر نذكره حالا، وهو التعويل على القراءة وليس على السماع فيما يبدع من شعره، ففي هذه القصائد تختلف طرق رسم الحروف، كما تختلف طرق توزيع الكلام على الصفحة، بهدف تخليق نوع من الدرامية، وتحفيز إيجابية التلقي، بحيث يسهم القارئ في إنتاج الدلالة، وتلوين الحالة، وإغناء قاموس الصور بما - ربما - يستعصي على التصوير بالكلمات. والخلاصة هنا أن قصائد هذا الشاعر لم تكتب للمحافل، وليس سبيلها القادر على الوفاء بحقها حاسة السمع، ولو أنها أبلغت سماعا فإنها تفقد أبهى ما تحمل من فرادة التشكيل وندرة البناء، وبكارة المعنى. أما احتمال التداخل أو الاضطراب فإنه بعيد نسبيا، برغم غياب الترقيم - كما بينا - بل لعله لا يحدث عند من يملك ثقافة صوفية على قدر من الاطمئنان والثقة؛ لأن الشاعر وضع عناوين هذه الصفحات المتابعة مستمدة من قاموس المصطلحات الصوفية، وهي - عند صاحب العلم بها - لا تضطرب ولا تنفرد، لأنها تعبر عن حالات من المجاهدة النفسية والترقي في الأحوال، تتدرج فوق تراتب محدد،

أو أقرب ما يكون إلى الترتيب، وهذه العناوين الفرعية، محكومة بالعناوين الأربعة المشار إليها سابقا، وقد أمن كل منها احتمال التعدي، أو التداخل، حتى لو انفرط عقدها فإنه بالجهد التأملي اليسير يستطيع كل عنوان أن يعود إلى موقعه الصحيح في السياق، معتمدا على تراتب الحالات/ المقامات/ المعاني الجزئية وهنا لا يفوتنا أن نذكر أن عنوان كل حركة يأخذ مكانه آخر الصفحة - وليس في صدرها كما جرى عرف الكتابة، هذا الأمر الذي ابتكرته مخيلة التصميم لشكل الديوان يوحد بين الغاية والوسيلة، فإذا صح ما نقوله عن تقريب المعنى، وهو أن النفس تصارع طبائع الكون والحياة تتمرد على موروثها، وأن الوجود سابق على الماهية، وإذا صح ما نعرفه من أن المعرفة ذات الأثر الفاعل في النفس هي تلك التي لا تصل إليها عن طريق التلقين والتوجيه، بل عن طريق التجريب والعمل، إذا صح هذا كله، فإن من الصواب أن يوضع عنوان الحركة في نهايتها.. بعد معاينتها، ومعاناتها.. بحيث يكون مستخلصا من ممارسة وتلبس فعلي، وليس مفروضا سلفا، مفرغا من المعنى، مفروضا كقيمة مطلقة، تبحث لها عن برهان قد تأخر وروده!! فهذه عناوين مقامات وأحوال لا تكتسب حق الوجود بغير المعاينة.

على أن «الرغام» - وهو العنوان الشامل إعلان عن المادة الأولى المعادلة أو المقابلة للنفس، وهي المادة التي بتناقضها مع النفس تصنع دراما التكوين، فالرغام تراب هو الجسد، والنفس (إذا رادفت الروح) هي طاقة، فكما أن «الدنيا» هي تلك العاهرة الغاوية، فكذلك الجسد (الرغام) له غوايته، ولكن جهاد النفس بين منازل الصعود والتجلي تحاول أن تقاوم غواية الدنيا/ الجسد. وفي مراحل الصعود الجدلية المشار إليها:

1 - التعرف: جدل العناصر.

2 - المراودة: جدل التساؤل.

3 - المزاولة: جدل اللحم.

4 - المعاشرة: وجدل الحكايات.

يسيطر التكوين القدري على المرحلة الأولى، فالعناصر الأربعة في علاقتها الجدلية تنتج نفسا ذات سمت خاص بها، ومن ثم تبدأ رحلة تعرف ما تمتحن به النفس بعد معرفة النفس ذاتها، وفي المرحلة الثانية تبدأ المراودة، أو غواية طرح الأسئلة، وطموح التطلع، والرغبة في أن «تعرف»، وهو السبب الذي ذكرته الأساطير تعليلا لغضب الآلهة على البشر ومن ثم وسمهم بالنقص والعجز عن بلوغ المطلق من التوق إليه، والسعي نحوه، والحلم به، ولكن مغويات الدنيا ومعوقات الجسد تحول دون التمام، وهذا جهد النزوع الصوفي نحو التخلي، والتحلي، والسعي إلى المثول، والاتحاد. ولعل هذا التصور لعلاقة عنصري التكوين هو الذي أعطى الغلبة للمادة (الدنيا/ الجسد) إذ كانت المراودة - وهي الخطوة الأولى - تساؤلات مجردة، وهي أصداء ما

قبل التعرف، حين كانت النفس في موقعها السامي، على حين جاءت الخطوة الثانية، تحمل عنوان: «المزاولة»، وتشرح بأنها جدل اللحم، فكأن مزاولة الحياة لن تكون بالتفكير فيها، كما رأى الفلاسفة المثاليون، وإنما بأن تعيشها واقعا ماديا، وتخوضها ممارسة جسدية، كما يرى الوجوديون، وهنا تنحاز الرؤية في القصيدة إلى تغليب المزاولة على المراودة، حيث تقضي هذه المزاولة إلى المعاشرة، المعايشة، التلاؤم، أي الخضوع لمطالب وشروط الواقع، وهنا لا تشرح المعاشرة بأنها جدل الحكايات، إذ يرتبط هذا المعنى الأخير بالواو العاطفة، فكأن المعاشرة وإن تكن ظاهرا ثمرة المزاولة، فإنها حقيقة تضيف إلى المزاولة استمداد الزمن الأسطوري والأنثروبولوجي الذي عاشته النفس قبل أن تعي نفسها، وهذه الحكايات بدورها ذات علاقات جدلية، هي حالات نفسية على مستوى الفرد، وأنساق اجتماعية على مستوى الجماعة، ودورات حضارية على مستوى الأجناس.

تبدأ المراحل الثلاث الأولى، في الحركة التي تتصدر كلا منها بالنص على اليقين: إذ يبدأ التعرف بحركة «علم اليقين»، كما تبدأ المراودة بحركة «عين اليقين»، وتبدأ المزاولة بحركة «حق اليقين»، وبين العلم، والعين، والحق فروق دلالية، فلسفية، مع وجود مشترك معرفي عام، هو المعرفة، وهذا التنقل في اتجاه التخصيص وخبرة الممارسة، فما تعلمه، غير ما تراه، والرؤية اقتراب يتجاوز العلم بالشيء، والحق برهان، يتجاوز الرؤية إلى الاختيار والمخالطة. ثم يأتي عنوان الحركة الأولى في المرحلة الرابعة (المعاشرة) بعنوان: «الرباط» وهو ينطوي على تناقض حاد، إذ يحمل معنى الثبات والتأهب للقتال، والتحفز، ويأتي بمعنى شل الحركة وتقييد الإرادة.

وستحمل هذه الحركة الأولى أمشاجا من المحورين المتقاطعين:

تصاخبت حيرتي.. مثلما تصامت خيالي

ووصيفة الريح تسبقني

فهل أحب الأفاعي

لأن الأرض مفعاة؟

أاحتلب من النور مستنقعا..

للظلال

لأن الشجرة عيدانة؟

وأنا ـ منذ سبع ـ آلاف امرأة؛

لم أقم..

ولم يلتمع في علبة الكون.. دفقي..!!

وقبل أن نعطي مساحة للتأويل كما يرجح السياق، نشير إلى ملمح خاص بالإخراج الفني لا يسفر عن سره في توجيه المعنى إلا بالتدقيق الشديد. ففي كل حركة / مقطع / وثبة من وثبات مراحل القصيدة الأربع، وحيث يقبع عنوانها في آخر الصفحة، ضع هذا العنوان بين مثلثين صغيرين، وفي أثناء الأسطر الشعرية المكونة لهذه الحركة يختار الشاعر كلمة بعينها يضع فوقها مثلثا صغيرا. إن هذه الكلمة لا تأخذ شارتها المميزة اعتباطا، إنها الكلمة المفتاح للعنوان المستقر في قاع الحركة يرتج بابها ويجمع أطرافها:

فالحركة بعنوان: الصحو ← الكلمة المفتاح: صرختها (وليس ما يمنع أن يكون السطر الشعري في جملته - و هذه عودة إلى تقليد تراثي: بيت القصيد)

والحركة بعنوان: التوادد ← الكلمة المفتاح: المسافات، أو السطر: كي تجفف المسافات.

والحركة بعنوان: التلوين ← الكلمة المفتاح: بأحوالها، فالتلوين هو الأحوال، أو السطر: هي التي ملأت جرار الليالي بأحوالها.

والحركة بعنوان: التمكين ← الكلمة المفتاح: الحضور.

وبهذه القراءة الرمزية (الزخرفية) الخاصة نكتشف العلاقة بين: الصلة والفصول، وبين الصحبة والتناسل المرموز له بماء الطمي - وبين اللغة والاستتار.. وهكذا، مما يغني المعنى جدا، ويجعل من التكوين الفني المتحقق في إخراج الديوان/ القصيدة مؤثرا في المعنى، وموجها للتلقي، بل شارحا وحارسا للقراءة أن تمضي (بالغواية الخاصة) إلى أبعد مما يريد الشاعر، أو إلى ما لم يرده في الأصل.

بعد هذا التعريف الضروري بهذه الخاصة من خواص التكوين، نعرف أن الحركة الأولى، والحركة الأخيرة، في الثلاث المراحل الأولى تأتي خالية من هذا المثلث المتسلط أو المحدد للكلمة الشارحة، أو المفتاح. فهذا ما نجده في الحركة التي سجلنا نصها، وهي بعنوان: «الرباط» كما سبقت الإشارة.

في مطلع الحركة تتصدر صيغة إدعائية تظاهرية (أو مظهرية): تصاحبت تعني: تظاهرت بالصخب أو تصنعت هذا، وكذلك: تصامت خيالي، فها هنا يتجلى «الرباط» بدلالتيه المتناقضتين، وفي ختام الحركة تتحول السبع الآلاف من السنين (مدى الحضارة المصرية) إلى سبع آلاف امرأة، وفي هذا الانتقاء الاستعاري ما يدل على الخصوبة والاستمرار وتحدي الفناء، مع هذا الرباط المناضل يبدو الرباط بتكرار النفي: لم أقم، لم يلتمع !! بين تناقض البداية:

تضاخب الحيرة، وتصامت الخيال، وتناقض الختام: امتداد المعاشرة وانقطاع الاستمرار، تتوارد ذكريات التجريب الأولى كاشفة عن تناقضات الممارسة، فالعلاقة بالأفعى ذكرى قديمة، لاتزال حاضرة، وصراع النقيضين: النور والظلال، وما بعد «لأن» يأتي التعليل مناقضا ما بين الأرض المفعاة، والأرض/ الشجرة العيدانة..

إن هذا التكوين الحركي (الخاص بالحركة) يندغم في إيقاع تتابع الحركات، فعلم اليقين يجسد تناقض العناصر، وتفاعلها، وهذا وصف العلم الذي يرعى التحولات ويرصد التفاعلات ويقوم على التعدد المعرفي، أما عن اليقين، وهي مفتتح «المراودة»: جدل التساؤل، فإنها لا تنتهي بالتساؤل وإنما به تبدأ، لتصل حد المعرفة بالذات، لقد أجمل هذا المحور في تساؤل أولي مفتوح: لم تهمس أعضاؤنا في السكون؟ وفي البحث عن جواب تنثر علاماته: جل

إرثي ائتلاف. فتعلم. الكون نحو التناقض والائتلاف. سأرتب لك. وتكون. والتئمي. كيف أغشاك وقد تشابه علي؟:

بيني وبينك حفيف الخرافة!
بينك وبيني يقيني
....
أنا فيك غصن من الماء
أبحث له في السقوط الحياة

هذا منهج النفس - الشاعر - لبلوغ جوهر اليقين، أو عين اليقين، وهي تستدعي رحلة جلجامش إلى عين الحياة، مع فارق أن جلجامش كان يتمرد على الفناء، يرفض الموت ويبحث عن الخلود، ونفس علاء عبدالهادي قطعت رحلتها بحثا عن طمأنينة المعرفة بقانون الوجود، وجوهره جدل العناصر، ودور الوجود الإنساني فيه صيرورة هذا التناقض إلى الائتلاف، التوحد، بالمعرفة (فتعلم) والمنهج (سأرتب لك) «فتكون» متلائما، قادرا على مواجهة الشك واحتمالات السقوط «أنا الصائد الضحية» خلاصة «المزاولة» وجدل اللحم، وهي حق اليقين، الذي يحدد الوضع القدري للإنسان في تجربة الوجود، من ثم يلزمه أن يكون «الصائد»، لا يعفيه من أداء هذا الطقس والوفاء به، معرفته أن سيكون ضحية (لمن؟) في النهاية الأمر!!

كل ندى الأرض.. من محض قطرة

وهذا هو الفيض الذي بدونه لا تكون. فردا أو نوعا، وفي «المعاشرة» - حيث لا يقين يتصدر المرحلة، بل «الرباط» الذي وقفنا عنده آنفا، يدفع السياق في ختام التجربة برواصد الزمن المصري الخاص حيث امتحنت الذات المصرية بالنوازل، وتهدد الوجود.

× (سبع آلاف امرأة = سنة) أعوام 56، 67، 73 بصفة خاصة، وكأنما اكتملت دورة الزمان وآن لمصر أن تولد من جديد، حيث تكتمل دائرة البناء الفني في الديوان / القصيدة، فيبدأ من جديد جدل العناصر في حركتي: «اللوائح» و«الإخلاص»، يأتي هذا بعد أن تتجسد التجربة امرأة صاحبة غواية وقدرة، اكتسبت أسرارها بالزمن الطويل، تخضع بها فتاها المفتون، الذي يعتصم بأسرار تكوينه الخاص المتمرد:

أأرجع الآن أحكي
كيف كانت.. توغر صدر الهواء
أو لم تكن هي التي دقت النار
ثم تنحت وسط غبار المدينة
وسحبت فراغا على قدنا..
أغلقته

إن العناصر الكونية: الهواء والنار، والتراب (الغبار) والماء، المشار إليه في مقطع سابق موصوفا بأنه «ماء المشاوير» وهو ماء الحياة والاستمرار، قد جردت من معناها المطلق، ودخلت في قالب الغواية الخاصة (الوطنية مثلا)، أما هذه العناصر فإنها في الصفحات الأخيرة من الديوان ستعلن تمردها، وعدم تخليها عن الحلم بالكون، والمطلق

الرقص أجمل.. إن أعقبه الفراق

وفي هذه الحركة قبل الختامية

يوضع المثلث المحدد للكلمة المفتاح فوق سطر من النقط، تلزمنا بأن نبحث عن كلام يناسبها، أما العنوان المستقر في ختام الصفحة فهو «الولاية»، التي تمهد للحقيقة، آخر العناوين، ورمز السياق واضح تماما، فالإنسان هو الذي ينتزع حقه في ولاية نفسه، وتصنع حقيقته الجامعة.

وبعد..

فقد بقيت لهذا الديوان النادر بعض متعلقات ألمحنا إليها قبل. ومن المتوقع أن تستدعي هذه القصيدة، التي حددت مفتاح المعنى بجدل العناصر الأربعة المكونة للنفس - كما تصور بعض الفلاسفة القدماء، وجدل عناصر الكون التي تحفظ له توازنه كذلك، - تستدعي قصيدة ابن سينا - الفيلسوف الطبيب الفارسي، وقد أدمج رؤيته الفلسفية في تصوره لحالة الاتزان أو التوازن المطلوبة في علاقة هذه العناصر الأربعة ذاتها. والقصيدة المعنية مطلعها:

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع

وهي من تسعة عشر بيتا، ففي رواية ابن أبي أصيبعة، صاحب (عيون الأنباء في طبقات الأطباء)، وهذه الورقاء (الحمامة) هي النفس التي تبدو راضية سعيدة بأصلها العلوي الرفيع، فهي في الحقيقة «أهبطت»، وتكاد الأبيات الأربعة التالية للمطلع تلم بأفكار المراحل الثلاث الأولى من قصيدة الدكتور علاء عبدالهادي التي نحن بصددها، وفيها يقول ابن سينا:

محجوبة عن كل مقلة عارف
وهي التي سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كره إليك وربما
كرهت فراقك وهي ذات تفجع
أنفت وما أنست فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقع
وأظنها نسيت عهودا بالحمى
ومنازلا بفراقها لم تقنع

وكما في قصيدة «الرغام» فإن النفس تحل بالبدن، الذي يبلى بحركة الزمن، ولكنها هي خالدة، تشاهد، وتحن إلى ماضيها، حتى وإن ألفت طبائع الحياة المتغيرة، حتى إذا جاء وقت فناء الجسد، واستعادة النفس لحريتها بالعودة إلى المصدر السامي (المحل الأرفع) رأت الوجود المادي - لحظة كشف الغطاء - كما لم تره من قبل، لأنها تراه في اتصاله مع الوجود الما ورائي، أو الغيبي:

حتى إذا قرب المسير إلى الحمى
ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع
سجعت وقد كشف الغطاء فأبصرت
ما ليس يدرك بالعيون الهجع
وغدت مفارقة لكل مخلف
عنها، حليف الترب غير مشيع
وبدت تغرد فوق ذروة شاهق
سام إلى قعر الحضيض الأوضع

إلى آخر هذه القصيدة النادرة، التي لم نرد بالإشارة إليها أن نوازن بين القولين، فعند ابن سينا - على الرغم من طرح الأسئلة: تبدو التصورات والأفكار محسومة

بمقررات من أقوال علماء الكلام، أما عند علاء عبدالوهاب فإن الإطار الصوفي المحكوم بالمصطلح المنضد للحركات، بالعناوين المترسخة في نهاية الصفحات، وكذلك بذكر النفري والعطار وابن أدهم، هذا الإطار قد تمت هيكلته داخليا بطبائع وأركان التصور الوجودي والتجربة الوجودية (أو الجوانية - كما أطلق عليها عثمان أمين)، وإنما أردنا من هذا الاستدعاء أن نحيي الشعور بشعرنا القديم، وأن نجدد الاهتمام به في زمن يرى القطيعة مع التراث حداثة واجبة، وهدفا يفتح طريق المستقبل. وغني عن إعادة القول إن «الرغام» أدخل في الشعرية، وأدخل في الدرامية، وأغنى عن التصوير وشرح الحالات. ومع هذا فإنه يثير بعض تساؤلات من حقها أن توجد في نهاية هذا الحديث، أولها إسراف المطبوعة في التعويل على فن الطباعة في تحديد المتكلم، والمخاطب، ومستوى الخطاب، وكما قلنا قبل إنها قصيدة قراءة وليست شعر سماع، وهذا حق الشاعر، ولكنه يباعد بينه وبين خاصة أساسية من خواص الشعر، وهي أن الشعر بنية صوتية أولا، ويدخل إلى العقل عن طريق الأذن ثانيا، والدكتور الشاعر يعرف هذا على نحو جيد من خلال علمه بالشعر، وعلمه بالموسيقا العربية كذلك، فإذا كنا لا نذهب إلى حد المطالبة بالعودة إلى «التفعيلة» - حدا مقاربا للمطلب الموسيقي، فإن عبارات التحاور، والأسطر المنقوطة، والاستعارات الموغلة في التجريد كانت تستدعي معالجة أخرى، وهذه طائفة منها: شاب وبر النهار - أوصد صوف الصباح أوصاله - براثن الماء - توغر صدر الهواء - تترك شارب الريح يحك جلد الكلام!! ثم - ثانيا - نتأمل امتداد القصيدة/ الديوان، وبين مراحله تراتب وتواشج، فمن حق الذهن المتلقي أن يتوقع نوعا من التواصل ذي الطبيعة «السردية»، ولكن هذا لم يتحقق بالقدر الذي يوازن سطوة التجريد الفكري وشرود الإشارات الفلسفية الأسطورية، إلا في القسم الثالث (المزاولة: جدل اللحم) أما القسمان الأول والثاني فإن العناصر فيهما تبدو في هيئتها الفلسفية، قوة مجردة، وليس في تشكيلها المشخص الذي يضفي أو يقارب حالة من الحضور، لو أنها حدثت لعمقت درامية التشكيل الفني بدرجة تجعل من هذه القصيدة - وهي كذلك بالفعل، إضافة جادة، حقيقية، لقصيدة النثر، من حيث هي - هذه القصيدة - ورقة اعتماد (موضوعية/ تشكيلية) لفن يسبح عكس التيار، بغير مجداف أو شراع أو قوة اندفاع.. حتى الآن!!

الرؤية الفنيــة لوليـد إخـلاصي



• الدكتورة زبيدة القاضي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ـ حلب

ثمة بين الكلمة والمعنى، وبين ما كتب الكاتب وما فكر به، بعد أو فراغ، وكأي بعد يحتوي هذا الفراغ على شكل، يدعو النقاد هذا الشكل بالصورة. فالصورة هي إحدى الوسائل المختلفة في التعبير، وينبع فن الكاتب من الطريقة التي يرسم فيها حدود هذا الفراغ. قد يعترض بعضهم بالقول إن الأسلوب المصور ليس الأسلوب كله، وإن البلاغة تعرف أيضا ما تدعوه بالأسلوب البسيط، لكنه في واقع الأمر أسلوب لا يخلو من الصور البيانية بل تندر فيه. وربما اعتبر هؤلاء التقشف المطلق في التعبير الدليل على سمو الفكرة، إذ تصوّر العواطف الجليلة دائما بالتعبير الأكثر بساطة، كما يقول الكلاسيكيون.. لأن الصورة كانت تعتبر وسيلة في التعبير غير طبيعية، وخارجة عن المألوف.

أما البعض الآخر فيؤمن بضرورة استخدام الصور للتعبير عن أفكار الإنسان ومشاعره وانطباعاته، لأن اللغة البسيطة تعجز عن القيام بذلك، فلابد إذا من تصويرها. بهذا الرأي تكتسب الصورة الفنية قيمة دلالية (سيميائية) ذات مدلول سايكولوجي محدد، ولهذا فقد ميز علم الأسلوب الحديث بين الصور ذات القيمة الانطباعية (أي الموجهة لبعث شعور ما)، وتلك ذات القيمة التعبيرية (أي التي باعثها شعور ما)، ويفضل أن تتمتع الصورة بالصفتين معا للتعبير عن التقاء حالة الكاتب أو حالة شخصيته بحالة القارئ. والمقصود هنا دلالية لا واعية أو مبطنة لأنها تترجم المدلولات بتعابير حتمية وتقدم المعاني كأسباب أو كآثار.

توجد في أسلوب وليد إخلاصي صعوبة أو مشكلة يمكن بشرحها فهم عناصر أخرى في هذا الأسلوب، تعود هذه المشكلة إلى نقطة أساسية هي دور الصورة الفنية.

نحن نعلم جميعا أنه لا يوجد أسلوب جميل من دون صور فنية، وأن الصورة الفنية تعطي لكاتب ما أسلوبا خاصا به يميزه عن باقي الكتاب. لكن استخدام الصور البيانية ليس فرضا شكليا، أو مسألة تقنية، بل هو مسألة رؤية. إنه التعبير عن رؤية عميقة تتجاوز الشكل الخارجي لتبلغ جوهر الأشياء، حتى بالنسبة إلى الأدب الذي يدعي الواقعية.. إذ لا يمكن للكاتب في الوصف أن يكتفي بتعداد أشياء موجودة في المكان الموصوف ليمنحها صفة الواقعية، بل يكمن الأسلوب الجيد في خلق العلاقة بين هذه الأشياء بعد أن مرت عبر أحاسيس الكاتب. ولكي يصبح الواقع صورة فنية، لا يكون مروره بسيطا كالمرور عبر الذات في عملية التصوير، وإنما يمر عبر الفنان باعتباره عنصرا فعالا في عملية التجسيد.

يدعي بعضهم أن أسلوب وليد إخلاصي اقتصادي تندر فيه الصور الفنية، معتقدين أنهم بذلك يوجهون المديح له ولأعماله. فهل لغته كلاسيكية مقتضبة تفتقر إلى الصور الفنية، أم أنها تستخدم أسلوبا جديدا في التعبير عن الصور أقرب إلى الرمزية منه إلى الكلاسيكية؟

للإجابة على هذا السؤال سنبحث في رواية دار المتعة.

نجد في هذه الرواية العديد من الصور التقليدية: فالعينان شبيهتان «بفلق اللون» (ص 18)، و«جسد الهندية يتأفعى» (ص 32)، والقامة تنتصب «كعود الخيزران» (ص 47)، ورجال الأعمال يتوافدون «كأسراب الحمام الذي نثر له الطعام» (ص 51)، والنور يشع فجأة «ليختفي كومض آسر» (ص 126)، والخطوات «كوقع دقات الساعة» (ص138)، و«كانت تمشي من خلفه كظل له» (ص 167)، و«المرأة كالطيف، والرجل كالمسلة - من حجر» (ص 170)، و«بدا على جبينها خط كآثار أخدود في سهل متسع» (ص 185)، و«نهضت من سكونها كملسوعة» (ص 187)، و«تسلق ظهر جواد كفارس جاهلي» (ص 208)، و«همهمات وكأنها لوحش جائع» (209)، و«مشت كاللبؤة» (ص 220)، و«تجري كالريح» (ص 222)،

و«تهب كالفراشة» (ص 244)، و«كان يرتعش كغصن يابس» (ص 157).

إنها صور تقليدية مكررة تعج بها القصص والروايات القديمة والحديثة، وقد غدت بالنسبة لنا كالمصطلحات وسائل تعبير قادمة من الماضي ولا تعبر عن الرؤية الذاتية للكاتب، بل تلعب دور الاستشهادات المأخوذة عن وعي أو تكرر بريشة الكاتب بسبب العادة عن غير وعي.

ويبدو هنا أن الكاتب استخدمها استخداما واعيا، كصور شعبية، وذلك لمحاكاة القدامى. لكنها على أية حال لا تعبر عن إبداع لأن الشرط الضروري لكل فعل خلاق في التصوير الواقعي ليس فقط المادة المصورة وطريقة تصويرها، وإنما، وقبل كل شيء، العامل الذاتي المتعلق بشخصية المبدع وعلاقته بالواقع المعكوس في العمل الفني.

ومن هنا نستطيع القول إن وليد إخلاصي استطاع أن يقدم بعض الصور التقليدية بطريقة جديدة حيث خلع عليها شيئا من تجربته الحياتية الفردية، وبهذا استطاع الربط بين التأمل المباشر للواقع والخبرة السابقة، والدمج بين الفردي والعام في النشاط الفني. فجاءت بعض الصور التقليدية وكأنها صور مبتكرة تظهر للمرة الأولى:

«فمثل تلك الظاهرة مازالت سائدة في أيامنا هذه وكأنها ملح لا تتخلى عنه الأرض» (ص 29)، وكانت طبقات الثوب «تمنح الرجل المنتظر إحساسا بأنه سيزيل تلك الطبقات عن الجسد الطري كما يقتلع حراشف ثمرة حلوة المذاق» (ص 35، وكانت الفتاة «نافورة من نيران تتدفق في كل اتجاه» (ص 36)، ويبدو الجسد «كقطعة من الزبدة تذوب بين اليدين فتختفي في أقل من ثواني الالتياع» (ص 36)، ولبث ساكنا «كجندي خسر المعركة وهو ينتظر شروط المنتصر» (ص 121)، ويستسلم جدار المرأة «كجسد امرأة» (ص 162)، و«فيحس جواد لملامسة أناملها نسيج الملابس الناعم وقع الحريق في أحشائه». (ص 189)

وكلها صور حسية يمكن للقارئ أن يتخيلها بسهولة فيدخل بذلك إلى عالم الفنان الحسي.

أما الصور الفنية التي تغلب على عالم وليد إخلاصي الروائي لاسيما في دار المتعة فهي صور ذهنية تعبر عن رؤية رمزية للواقع. فالكاتب يتخيل المدن والأماكن والمشاهد التي يريد أن يعرفها بشكل مختلف (بشكلها وألوانها..) عما هي في الواقع. ولهذا فقد لا يجد القارئ علاقة أو جوهرا مشتركا بين المشبه والمشبه به، مما يدل على أن الواقع قد خيب ظن الكاتب فأخذ يبحث عن خلق صورة إبداعية جديدة.. لأن الانطباعات التي توحي بها الأشياء المحيطة به لا تلبث أن تختفي أمام الصور الذهنية المبدعة.

فمثلا: كان ثدياه «أشبه بصدر امرأة ولادة وقد برزت الحلمتان وكأنهما أنفان يشمان ما حوله..». (ص 19)

ليس القسم الأول من الصورة سوى تشبيه تقليدي يعطي القارئ انطباعا ما نابعا من الواقع، لكن سرعان ما يفكر لدى انتقاله إلى القسم الثاني بتخيل الصورة

الجديدة: صورة الحلمتين كأنفين يشمان، وهو تشبيه مبتكر. وبهذا يزول الانطباع الواقعي ليفسح المجال للخيال.

أو «كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة قروية ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ». (ص 34)

وهي صورة مركبة تستدعي تفكير القارئ وخياله لفهمها. عندها يحصل انفصال بين الصورة الفنية والواقع لأنها لا تعبر عنه إلا بشكل انعكاس باهت وشاحب. وبهذا يفقد العمل الأدبي قدرته على إعادة الجوهر الضائع للأشياء والأماكن.

ولكن بماذا يفترض العمل الأدبي اعتماد الصورة الفنية لأداء هذه المهمة؟

إن الانطباعات التي توحي بها الأشياء المحيطة بالكاتب تقدم صورا تتمتع بجمال كائن، يضاف إليها جمال آخر أسمى وأكثر غموضا، ويحدد ظهوره بالعبور من الصورة الواقعية إلى التعبير الرمزي. وهنا يتجاوز الكاتب الواقعية، لأنه يعتبر أن الجمال لا يكمن في الأشياء بل في الشكل الذي نصورها به. إن هذا الشكل الجديد للجمال لا ينبع من التعبير عن ماهية الشيء ذاته ببساطة، بل من إيحاء شيء آخر غير ماهيته، هو تصوير الشيء ذاته وشيئا آخر معه.

مثال: «وصوت احتكاك خطواتها بالسجاد العجمي أو الصيني أشبه بحساسية خبيثة تصيب الرجل وهو يحك جسده المعذب». (40)

أو: «وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع إلى السماء كأنها دعوة علوية تجتذبه برفق ويسر». (ص 161)

كان يمكن للكاتب أن يكتفي بمقارنة صوت احتكاك الخطوات بأي صوت مماثل لتكون الصورة واقعية، لكنه خلق صلة غير متوقعة بين السجاد العجمي وجلد رجل مصاب بحساسية خبيثة. كما كان من الممكن الاكتفاء بالتشبيه الأول: «تتصاعد نشوته كغيمة»، لكنه أضاف التشبيه الثاني ليدعم الأول. إن اكتشاف هذا الأسلوب المعقد في التشبيه يختلط إذا بتجربة الكاتب الأساسية مع الواقع وتأكيده على عدم قدرة هذا الواقع على إبداع ما هو جميل. لذا ابتعد عن الاستعمال المباشر للحواس في بلوغ الواقع، ولجأ إلى استخدام الخيال كوسيلة فريدة للاستمتاع بالجمال، وربما يدل على صعوبة في التعبير عن الواقع.

إن للتعبير البياني عند الكاتب تبريرا عميقا، وتكمن الصعوبة بالتحديد من هذا التبرير. كيف يمكن للصورة الفنية - أي استبدال أو انزلاق الأحاسيس من شيء إلى آخر - أن تقود القارئ إلى جوهر الشيء؟

كيف يمكن الإقرار أن «الحقيقة العميقة» لشيء ما، تلك الحقيقة الخاصة والمميزة التي يبحث عنها وليد إخلاصي يمكن أن تكشف في صورة لا تبين صفاتها الخاصة بها إلا بنقلها إلى شيء آخر أو بإلغائها؟

فبدلا من المضي في وصف مشية الشخصية «كأميرة نضرة»، يدفع

القارئ إلى الانتقال إلى صورة جديدة هي صورة تاريخ «استيقظ متثائبا» في:

«تمشي على البساط كأميرة نضرة جاءت لتوها من ضباب تاريخ استيقظ متثائبا». (164)

أو:

وهكذا تصبح الخوذ الحديدية ورؤوس الجنود الثابتة «وكأنها أعضاء ذكرية انتصبت أو تهيجت في محاولة فاشلة للانقضاض على الفريسة القادمة من الخارج». (ص 130)

وهكذا يلغي الكاتب الملامح المميزة للصورة الأولى لينتقل بخياله إلى ملامح جديدة تميز الصورة الأخرى، فتصبح الصورة الأولى ذريعة لتخيل الصورة الثانية ولا تعود هناك ضرورة للتشبيه. مما يخلق علاقات جديدة مشتركة أو جوهرا مشتركا يوحد بين الأحاسيس المختلفة التي توقظها الأشياء فينا، والتي يعبر عنها الكاتب من خلال الصور الفنية.

فما هو هذا الجوهر المشترك؟ إنه معنى مجرد، وهذا ما يسعى الكاتب الواقعي عامة إلى تجنبه. ولكن كيف يمكن للصورة ألا تعبر عن معنى مجرد مشترك بما أن الوصف قائم على «علاقة» بين شيئين، وهي علاقة تتميز بالشبه أو الاختلاف، وبمحاولة «التماثل» ومقاومة هذا التماثل، التي من دونها لا نجد سوى تطابق عقيم. إن الجوهر لا يوجد إلا في هذا الجانب الذهني المتباين للعلاقة.

وهذا ما يظهره الكاتب، دون أن يقصد، في بعض التشبيهات، حيث يظهر الجوهر الغريب بالتضاد الذي نجده في قلب الشبه:

«كان جسد الهندية يتأفعى بليونة نسيم يهب إثر هدوء الجحيم المتوثب في لحظة انقضاضه». (ص 32)

و: «لولا قوة هائلة كانت تتخلق بداخله كلما كان الضعف يهم عليه كالوحش المفترس». (ص 189)

ويكمن التضاد أحيانا بإيجاد علاقة جدلية بين الحسي والذهني، يستمدها الكاتب من تجربته الحياتية وينقلها إلى عالمه الفني. ولهذا تتسم بعض الصور الفنية عند وليد إخلاصي بالغموض.

لا يأتي غموض الصورة من إعطاء اللامادي صفات المادية وحسب، بل يأتي أيضا من ظاهرة التشبيه اللاحقة وما يتبعها من غرابة في الصفة. إذ نجد مثلا:

«كانت الطمأنينة المعتقة التي تعيش في زوايا تلك الأزقة، وكأنها خيوط عنكبوت تحمي السكان من فضول تمدن البيتون». (ص 70)

و «الملل الذي كان يتراكم على حياته كذرات الغبار التي ما لبثت أن امتصت كل قدرة على متابعة الحياة». (ص 186)

و «ثم بحكمة تمتلكه كمكابح عجلة متينة لا تخطئ السيطرة». (ص 233)

و «كان الارهاق قد ظهر كالبثور على لسانه تثير تلعثمه». (ص 241)

و «كانت متوترة كقماش مبلل». (ص 243)

إن طبيعة العلاقة السياقية القائمة بين المفردات المكونة للصورة طبيعة ذات أبعاد ذهنية تعطي الصورة غالبا طابعا تجريديا، مما يستدعي تنشيط مخيلة القارئ لفهم تلك الصور الفنية.

إن الالتباس في الحركة يشير إلى اتساع الصورة ويستدعي إثارة المخيلة، إذ نجد مثال جسد الهندية «يتأفعى بليونة نسيم يهب إثر هدوء الجحيم المتوثب في لحظة انقضاضه». (ص 32)

وهناك صور تقليدية تعبر عن الحركة: «فكانت الخطوات كوقع دقات الساعة» (ص 38)، أو «الانطلاق كسهم مشتاق» (ص 164). إن صورة السهم تقليدية تصف حركة سريعة، لكن الجديد في هذه الصورة هو صفة «مشتاق» للسهم التي تضيف إلى الحركة بعدا إنسانيا جديدا. وهناك «نهضت من سكونها كملسوعة» (ص 187)، «ارتفاعات وانخفاضات توحي مع البشر.. أنها بحر متلاطم». (ص 123)

وهناك صور أخرى جديدة تعبر عن الحركة: «تتقافز الأسماك كوهم ساحر» (ص 170)، و«فجأة بات يتحرك بين الجدران الأربعة كجندي مكلف بمهمة» (ص 134)، «ابتعد عن الفراش كجندي اختلط انسحابه المنظم بذعر مداهم (ص174). ومن الغريب إصرار الكاتب على استعمال صورة الجندي للتعبير عن الحركة كما في الصور السابقة، وكما تعبر الصورة التالية: «قامت بالرغم من عجزها كجندي يستجمع قواه من أجل الطلقة الأخيرة»(251). وهناك صور لا تلتبس فيها الحركة: «تجري كالريح في مجرى السباق.. وتقفز كأبطال مجنحين» (ص 222)، أو «يقترب البغل كالقذيفة الطائشة.. في مسار متعرج» (ص 225).

لكن الغموض يكمن في الصلة غير المتوقعة بين الريح والأبطال المجنحة، والبغل والقذيفة.

ثمة صور أخرى تزيد من الغموض في الرواية وتدفع إلى الخيال، لاسيما تلك الصور المتعلقة بـ «السماء»، مما يضع القارئ أمام أفق شمولي لا يدرك عناصره إلا بالتصور:

«وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع إلى السماء كأنها دعوة علوية تجتذبه برفق ويسر». (ص 161)

و«ظل بريقها يبدو وكأنه يصير إلى غمام يحمل المسلة نحو الأعلى وكأنها تطمح إلى اختراق السماء أو أنها تنطح البعد غير المرئي لتبلغ سدرة المنتهى». (ص 171)

والجدير بالذكر أن أغلب الصور الفنية في دار المتعة متعلقة بالإنسان، وهي بذلك تسمح للكاتب أن يحدد موقعه من الحياة، وهو موقع مرتبط بالزمان والمكان. فنحن نجد الإنسان تارة حائرا أمام حركة الكون وتعاقب الشعوب، فيخلع عليها طابعا فنيا لفهمها:

تتعاقب الشعوب والأقوام «كمشاهد مسرحية متباينة أو حكايات لا تصدق بعجائبيتها». (ص 11)

وتارة يبدو له الواقع خيالا كما في الصورة التالية:

بدت الزنزانة «وكأنها قطعة من فيلم سينمائي عن القرون الوسطى» (ص 131)

أو: «فظهرت له الغرفة كقاعة لخليفة أو أمير» (ص 150)

ونجد موقف الإنسان من الزمان من خلال الصور التي تربط الماضي

بالحاضر في الوعي أو اللاوعي عند الإنسان:

«وكأنما الماضي يستيقظ مولودا» (ص 36)

«ولكن الماضي كالقروح التي استعادت نشاطها..» (ص 111)

«فسمع لأقدامها.. وقع ذكره بخطوات السجان في زنزانته بعد طول غياب». (ص 205)

إن اتحاد الزمان بالمكان، وتلك الرؤيات المتباينة والمتناقضة باستمرار، والمتقاربة بحركة من التركيب الصعب تشكل رؤية الكاتب الخاصة به، وتؤكد دور العامل الذاتي (الآراء والغايات) في التصوير الفني.

و«المكان» ثنائي في العالم المصور للكاتب: المكان الواقعي والمكان المتخيل يتحدان، دون أن يختلطا ولا يظهر جمال الأول إلا بوجوده إلى جانب الثاني:

«وكانت دار المتعة في كمالها كما الشيطان يظهر جميلا ليزين للناس درب الأحزان» (ص 17)

«كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة قروية ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ. (ص 34).

«يدخل الرجل المكان الذي بدا كفردوس مهيب أو كقطعة من جهنم أخذت لنفسها هدنة..». (ص 40)

«كأن الحديقة تحولت إلى مختبر صوتي تتحول فيه الموجات من العيون الشاخصة إلى الشجرة». (ص 124)

«فدخل عبر فتحة شقت له في المرآة الوسطى، وكأنها انهدام لزج في جسد امرأة مستسلمة». (ص 158)

بقي هناك سؤال أساسي لم نطرحه بعد: لماذا تعد الصورة البيانية أكثر دلالية من التعبير الحرفي؟

من أين ينبع غناها وقدرتها على التعبير، ليس عن الشيء والحدث والفكرة فحسب، بل أيضا عن قيمتها الانفعالية وعن قيمتها الأدبية؟ ذلك سؤال يقودنا إلى ما يسميه علم الدلالة الحديث (السيميائية) بالمدلول (connotation)) أو المغزى.

فعندما يستخدم الكاتب كلمة «تشع» (ص 165) لوصف المرأة، فهو يعبر بشكل عشوائي عن الضوء بشكله المادي، ونحصل هنا على مدلول بسيط. وعندما يستخدم كلمة «الشمس» لوصفها في «تؤكد على أنها الشمس تطل بضيائها على الجهات الأربع» (ص 48)، فهو يستخدم الكل (الشمس) للتعبير عن المرأة، وهو مدلول تقليدي يوشك أن يكون حرفيا». وكذلك الأمر بالنسبة لعبق الجسد «كرائحة أزهار استوائية» (173)، و«جسد الهندية يتأفعى بليونة» (ص 32)، وكلها مدلولات بسيطة.

أما إذا استخدم الكاتب كلمة «حرارة» كجزء من كل، أي للتعبير عن «الشمس»، يكون المعنى أغنى وأكثر تعقيدا، أو يحتوي على التباس كما في:

«فجفت الأرض وتبخرت المياه بفعل حرارة الجسد الملتهب للسيدة..». (ص 125)

لأنه يدل بالمعنى الحرفي على

حرارة الشمس ذاتها، وبالصورة عن الشمس، أي الكل بواسطة الجزء، وهي صورة حسية اختارت أحد التفاصيل ـ المادة ـ الفكرة الثانوية وليس الفكرة الأساسية (أي نور، أو حرارة، أو أشعة الشمس)، وهذا يتوقف على نوع الصورة الفنية وعلى رؤية الكاتب.

وبهذا فإن صورة: «وأسمهان تحتك به كالخشب اليابس يحمل النار في قوامه» (ص 180)، تعبر عن معنى دلالي غير المعنى الحرفي.

وهنا لا يحمل الكاتب لغته مهمة التعبير عن فكره فحسب، بل مهمة تحديد وظيفتها الأساسية كلغة أدبية. وبهذا تصبح اللغة الأدبية لغة ثانية في قلب الأولى، تقوم بتقديم نظام إشارات ومدلولات جديدة (وهذا ما يدرسه علم الدلالة الحديث).

إن مجموعة الصور البيانية في هذه الرواية تقدم عالما بأكمله للتحليل السيميائي الذي هو أوسع بكثير من مجال الأدب، لأنه يعتبر كاللغة عالما للتواصل ((communication. إذ تحتوي الصورة الفنية على مدلول أول عام، لكنها تحتوي مدلولا آخر أيضا، وبهذا المعنى تعتبر عالما من الرموز يدل على الظروف الإنسانية المحيطة. لهذا، يجب على القارئ الابتعاد عن المدلول المادي للمشبه والبحث عن مدلول اجتماعي، لتبرير الصورة وتوضيح الصلة بين عنصري التشبيه، كما في الصور التالية:

«مخفورا بجنود لهم سحن مغسلي الأموات» (ص 21).

«بدت الصباريات كعيون مبثوثة حول القصر لحمايته..». (ص 23)

«كان غناء الأندلسية أقرب إلى نحيب امرأة مشتاقة، تطلقه فيكون كالإبر لا تنفك في إيقاظ الرغبة». (ص 36)

«ينظر كعالم ركبه الشعور بالشك». (72)

و«ظلت تنظر إلى جواد وكأنها عثرت على كنز». (ص 99)

و«لبث ساكنا كجندي خسر المعركة وهو ينتظر شروط المنتصر عليه». (121)

«هما على المائدة كآدم وحواء وقد اكتشفا لذة طعام شهي هبط عليهما من السماء وهما على أرض قاحلة». (ص 190)

«ثم بحكمة تمتلكه كمكابح عجلة متينة لا تخطئ السيطرة». (ص 233)

وكذلك: «فهتف جواد بحماسة شاب عاد لتوه من تظاهرة تدعو إلى الحرية» (ص 199)

وهنا ينتقل التحليل السيميائي من صعيد الأحداث الاجتماعية أو الإنسانية إلى صعيد القيم، فنجد:

«كل ما هو أخضر.. كخضراء الدمن لا تنمو وتزدهر وتفتن أحيانا إلا بماء الرذيلة والفسق التي تنضح به أبواب الدار ونوافذها..». (ص 23)

«كانت اليونانية الناضجة كأم أنجبت مئات الأطفال من عشرات الرجال». (ص 33)

«كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ».

(ص 34)

«يدخل الرجل المكان الذي بدا كفردوس مهيب أو كقطعة من جهنم أخذت لنفسها هدنة..». (ص 40).

«يهتف بالمرأة آمرا كشيخ قبيلة مطاع». (ص 43)

وبهذا المعنى يعتبر رولان بارت communications IV, 1964)) للصور البيانية التعبير الأساسي عن أيدولوجيا الواقع، ولهذا فإن الهدف من خلق صلات التشابه بين الأشياء إيجاد الجوهر المشترك بينها. لذا فالانتقال من المدلول الأيديولوجي إلى المدلول الواقعي ليس سوى هجر المعنى، ويفضل اختيار الاتجاه المعاكس أو، إذا صح التعبير، الانتقال من المدلول الواقعي إلى المعنى الشعري.

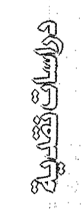
يغدو الهدف من استخدام الرموز في الأدب اقتراح المعنى وتعليقه، وهنا يأتي دور القارئ في السعي إلى خياله لفهم المعنى الشعري. فالصور مهما كانت عادية ومألوفة لا تستحق هذا الاسم إلا إذا فسحت المجال للتفسير الحر ولم تكن مفروضة من قبل الكاتب. وكيف يمكن أن يتطابق المعنى الذي تفرضه فكرة الكاتب من خلال هذه التركيبات مع الخيار الحر للقارئ؟ يجب أن يكون هناك على الأقل تعبيران للمقارنة، كلمتان يمكن جمعهما، وفراغ يمكن للفكرة أن تحتله. يجب إذاً أن يتمكن القارئ من ترجمة التعبير ضمنيا بآخر ومن ثم تحديد الفراغ بينهما.

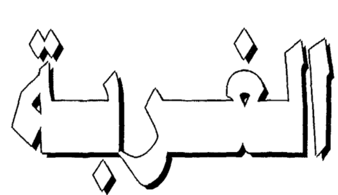
ومن هنا، ليست الصور سوى الشعور بالصورة، ووجودها متعلق كليا بوعي القارئ لها أو غيابه، ومن التباس المقولة التي نقترحه فيها. ولا تأتي قيمة الصورة من الكلمات التي تؤلفها، بما أنها تتعلق بالبعد بين هذه الكلمات والكلمات التي يتصورها القارئ ذهنيا وراءها، فيتجاوز بذلك المادة المكتوبة.

يتبين من التحليل السابق أن رواية دار المتعة لوليد إخلاصي تغزر فيها الصور الفنية ولا تندر، كما يمكن أن يخيل لبعض النقاد. بل نجد، على الرغم من التكثيف في الصور الفنية الذي لجأنا إليه في هذه الدراسة، أن لغة هذه الرواية مزركشة، وقد لا يخلو سطر واحد فيها من صورة أو تشبيه بسيط. لكننا نستطيع القول إن عالم وليد إخلاصي المصور يتميز بالغموض، وهو ذو أبعاد ذهنية يميل إلى إعطاء الصورة طابعا داخليا تجريديا يتطلب مساهمة من تفكير المتلقي وخياله لفهمه.

وأخيرا، فإن الصور الفنية جعلت من هذه الرواية «دارا للمتعة» للشخصيات، وربما استطاعت أن تنقل تلك المتعة إلى المتلقي. لكنه من المؤكد، على أية حال، أنها جعلت الرواية بالنسبة إلى وليد إخلاصي «دارا للمتعة» باللغة، ينهل منها بحرية تارة، ويلهو بها تارة أخرى. وبذلك يصبح العمل الأدبي مرانا لغويا يتيح للكاتب استخدام إمكانات اللغة المتعددة في التصوير وتوظيفها للتعبير عن رؤية ذاتية للواقع وانعكاساته.

ملاحظة: أرقام صفحات المقبوسات مأخوذة كلها من رواية «دار المتعة» طبعة دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩١.





نص الغربة

تصارع المرجعيات في رواية «أبو جهل الدهاس» لـ: عمر بن سالم»

• بقلم: إبراهيم صحراوي
مكلف بالدروس. كلية الآداب/ جامعة الجزائر

الغربة همٌّ إنساني قديم، وفعل أتاه الإنسان طوعا وكرها منذ بدأ يجد نفسه مدفوعا إلى ترك محيطه، والابتعاد عن أهله وبلده، وأخذ يتشكّل في وعيه، منذ أن راحت نتائج هذا الفعل تنعكس عليه، وتتحكّم آثارها في تصرّفاته وتوجهها، فكانت الغربة والحال هذه مع تعدد أشكالها ومظاهرها، واختلاف آثارها، موضوعا مهما من موضوعات الإنتاج الأدبي والفكري لدى كل الشعوب، وفي كل الحضارات والثقافات.

وأدبنا العربي يحتفظ للغربة بقسط وافر من إنتاجه، إذ بدأت ملامح «نص الغربة» تتضح فيه منذ عصوره الموغلة في القدم، وقد

خصَّص الجاحظ لما أعجبه من نماذجه إحدى رسائله، ولا سيما ما تعلَّق من هذه النماذج بواحد من أهم آثار الغربة على الإطلاق: الشوق والحنين إلى الأوطان1.

والرواية العربية باعتبارها فنا حديثا لم تشذَّ عن القاعدة ببعض نصوصها ذات المستوى الفني الرفيع في هذا المضمار. وما يعنينا من هذه النصوص في هذا المقام، هو ما تعلَّق بغربة المثقف، وبالأخص غربته خارج حدود الوطن العربي، وانعكاسات هذه الغربة على فكره ورؤيته وسلوكاته فيما بعد، لأن هذه النصوص ساهمت بطريقتها في تشكيل وبلورة الخطاب الذي اتخذ إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب موضوعا له. وبذلك أخرجت الغربة من دائرة الهموم الفردية لتجعل منها هما اجتماعيا، وهاجسا حضاريا، يساهم في توضيح الرؤية وفرز الخيوط المتشابكة في هذا المجال.

ولأنه من الطبيعي أن يعكس النص رؤى منشئه ومواقفه من الموضوع الذي يشكل مادته2، سواء أكان ذلك بصورة جلية أم ضمنية، مباشرة أم غير مباشرة، تبعا للمشارب والميول الفكرية للمنشىء، فإنَّنا لن نفاجأ بتعدّد وجهات النظر التي عالج بها الروائيون العرب موضوع الهجرة، أو هجرة المثقفين إلى أوروبا وبالتالي اختلاف المواقف التي اتخذوها من الموضوع. إلاَّ أن القاسم المشترك بين معظمهم هو أن الغرب كان المرآة التي عكست لهم الشرق وحاله، ومكَّنتهم من قراءة الواقع بأدوات إجرائية، كانت المقارنة الجلية أو الضمنية أهمَّها.

والنص الذي بين أيدينا «أبو جهل الدهاس»، للروائي التونسي عمر بن سالم، هو رواية من الحجم المتوسط ظهرت عن الدار التونسية للنشر سنة 1984م. تتفق مع مثيلاتها في الإطار العام، لكنَّها تشذُّ عنها في كثير من التفاصيل، تفاصيل أعطتها جاذبية خاصة شدَّتنا إليها فخصَّصنا لها هذه الصفحات على أمل استخلاص ملامح موضوعنا وكيفية بنائه، وبالتالي أسس الموقف الحضاري الذي تبرزه.

ولكي لا نضيع في متاهات نظرية تخصُّ الهجرة والغربة، وموضوع الصراع الحضاري، مما نجده في المؤلفات المختصة، ويبتعد بنا عن مدونتنا، إرتأينا التقيد بالنص، على اعتبار أنه عالم مُغلق، ووحدة دلالية قائمة بذاتها، تحمل مكوناتها في ذاتها ولا تحتاج إلى عوامل خارجية تفسِّرها وتبرزها3.

موضوع هذا البحث، هو تصارع المرجعيات. فماذا نعني بها؟ بعبارة أخرى. هل تتعدد المرجعيات في هذه الرواية؟ وهل تتصارع فيما بينها؟ لكن، قبل ذلك لا بأس أن نشير إلى أنَّنا نستعمل «المرجعية» هنا بمعنى: الإيديولوجيا وقد عرَّفناها في مكان آخر، وهي الخلفية الفكرية، أو منظومة المبادئ والقيم التي يستلهمها الفرد في حياته، ويبرِّر بها تصرفاته وأفعاله، ويفلسف بها حياته، ويحكِّمها في علاقاته بالآخرين4.

والواقع أن الموضوع في حدِّ ذاته

(الصراع الحضاري والعلاقة بين الشرق والغرب) يستدعي تعدُّد المرجعيات، لأن العلاقة تستلزم بدورها وجود أكثر من طرف واحد، كما أن طبيعة الموضوع تستدعي التصارع هي الأخرى. ذلك أن التناقضات بين أطرافه أوضح من أن تخفى على الناظر.

بطل الرواية - وراويتها في الوقت نفسه - عامر. طالب شاب. يترك قريته في الجنوب التونسي، ويتجه إلى فرنسا للدراسة. يستقر في إحدى حواضرها الكبرى: مدينة ليون، حيث كان بعض أفراد عائلته قد سبقوه إليها منذ فترة طويلة سعيا وراء الرزق. أخته مريم وزوجها سعيد ابن عمّته وابنهما عادل، ابنة خالته زينة وزوجها علي ابن عمّه وأولادهما، وأخوة عباس فيما بعد.

سعيد وعلي عاملان بأحد مصانع مدينة «ليون»، يشتغلان إضافة إلى ذلك بالتجارة في أسواق المدينة وضواحيها أيام عطلتهما الأسبوعية، الأمر الذي وفّر لهما ما لم يكونا يجدانه في بلدهما: الكسب الوفير ومن ورائه المعيشة الرغدة والرفاه والترف.

من هناك يصف لنا الراوي بعض تفاصيل حياته، وحياة أفراد العائلة بشقيها المقيم والمهاجر. ويصف لنا سلوكاتهم، وتصرفاتهم، وأمزجتهم، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وتأثيرات المحيط على هذه السلوكات والأمزجة، وانعكاساته، سواء أتعلّق الأمر بالمهاجرين أم بالمقيمين. والحال أن ما خصَّ المهاجرين من هذه التفاصيل هو في الواقع تجربتهم في المهجر بأوجُهها المتعددة، ومراحلها المختلفة، بحسناتها وسيئاتها، بحلوها ومرِّها، بخيرها وشرها.

تتمحور هذه التفاصيل حول حَدَث ينتظم هذه التجربة، يتمثل في مقتل جاك لوبو الحلاق الذي يوجد محله وبيته كلاهما في العمارة التي يسكنها سعيد. هذا الجوار جعل مريم في غمرة اندفاعها في التمتع بمباهج الحياة الغربية في فرنسا، تكثر من التردد على المحل. ولا تكتفي بذلك بل تتردد على الحلاق في بيته، فتنشأ بينهما علاقة إعجاب متبادل - تبقى حدوده غامضة بعض الشيء في الرواية - مما يؤدي في النهاية إلى اتهام الشرطة لسعيد بالقتل، وسجنه على ذمة التحقيق، فيحدث ذلك آثارا عميقة فيه وفي مريم وفي كافة أفراد العائلة. بعد إطلاق سراحه تبدأ نفس سعيد تعاف جوَّ فرنسا، فيتوقَّف عن العمل، ويعود بزوجته إلى البلد وفي نفسه منها أشياء كثيرة.

ويتعرض علي بعد ذلك بفترة، لحادث في العمل يفقد فيه ذراعه، ليعود إثره إلى البلد بدوره، صحبة زوجته وأولادهما.

عباس أخ الراوي، الذي كان قد أفلح في التخلص من قبضة جده والعائلة، وقدم إلى فرنسا لما كان سعيد في السجن، اتهم هو الآخر في قضية انفجار إرهابي بباريس، استهدف مطعما يهوديا بالقرب من محل للحلويات فتحه بمعية شريك يهودي. يقتاد مخفورا إلى الحدود هو أيضا. وكان في الفترة التي قضاها

في فرنسا، قد نجح في تدبير شؤونه لذهنيته التجارية المتوقّدة ودأبه المتواصل، شعاره: لا يشقى في هذا البلد إلاّ الكسول (ص 156)، وتحرّر طاقاته التي كانت كامنة في القرية، لما كان معاونا لجدّه في دكانه.

بعد حصوله على الشهادة التي (هاجر من أجلها؟) عاد البطل الراوي بدوره إلى البلد مصحوبا بصديقته الإيطالية «تيريزا برونو» التي لزمها إثر افتراقه وصديقته الفرنسية «جاكلين موروا» التي تعرّف عليها في بداية هجرته. ولأنه لم يفلح في الحصول على وظيفة تتناسب وشهادة الدكتوراه التي عاد بها لانعدام وسائطه، هاجر من جديد لكن اتجاهه هذه المرة كان نحو بلد شقيق مجاور، انتهت تجربته التي استمرّت هناك سنة كاملة بالفشل الذريع، فحزم أمتعته وعاد إلى فرنسا قاصدا صديقته الإيطالية، التي سبقته إلى العودة بعد يوم واحد فقط من وصولهما إلى البلد المجاور الذي هاجر إليه، نتيجة للمعاملة التي لقيتها في المطار مما لم تكن تتوقعه، فتزوجها لتسوية الإجراءات المتعلّقة بالإقامة، وقطع بذلك كل علاقة له ببلده، ثم لفّته دوامة الحياة، واندمج في محيطه الجديد كما يصرح بذلك في آخر مقول سردي في الرواية.

يقابل هذا الحدث وجزئياته أحداث متفرقة أخرى تجري بالوطن، أبطالها شخصيات متعدّدة، يأتي في مقدّمتها «أبو جهل الدهاس» جدّ الراوي، الذي تنفتح به الرواية مقدّمة له على مدى خمس عشرة صفحة، صورة تستعرض عناصر قوته ومكونات سلطته وملامح هيبته، التي تتمظهر عبر علاقاته بزوجاته وأبنائه وبناته وأحفاده الأحياء من كل هؤلاء والأموات، وإشرافه على كل كبيرة وصغيرة في بيته، وعلاقاته بمحيطه في القرية، من مواطنين وسلطات ومظاهر حياتية أخرى مختلفة.

يقدّم الراوي كل ذلك بطريقة فيها من الأسطورية الشيء الكثير، تجعل القارئ يلاحظ منذ الوهلة الأولى تحامله على جدّه، الذي يمثّل في رأيه أسر العادات وقيود التقاليد، ويجسّد السلطة الأبوية وأبوية السلطة في كل أبعادهما الدلالية والإيحائية، الضاربة بجذورها في الماضي بعمق. يتجلى هذا التحامل عبر الصفات الكثيرة التي يسبغها عليه.

وأهمها وصفه بالجاهل، إذ كناه بـ «أبي جهل». والواقع أن الجهل هنا لا يقتصر على الجانب المعرفي فقط، بل يتعدّاه إلى ما تحمله اللفظة من دلالات إيحائية أخرى، تمتدّ إلى الاستبداد والطغيان، وتجاوز حدود الإنسانية في التعامل مع أفراد المحيط والتعسفُ في استعمال السلطة والمبالغة في التمتُّع بالحقوق التي تخولها والإستعانة بكل الوسائل لتعزيزها، ما تماشى منها مع الأعراف والقيم وأوامر الدين ونواهيه، أم ما تعارض معها. تتعزّز هذه الدلالات وتتأكد بالحوادث المتفرقة التي يسوقها، مستخلصا إياها من حياة الشيخ وواقعه، وتتدعّم أكثر بالصفة المشكلة للقب، لقب الشيخ والعائلة: الدهاس. والدهاس

اسم فاعل في صيغة مبالغة، من دهس يدهس، أي داس بقوة. وهو المعنى الذي وإن كان ضعيفا في «لسان العرب»5 أي غير واضح، فإنه بارز بقوة في «المنجد»6، ولاسيما بجانبه اللهجي، الشعبي. الكنية واللقب يتعارضان بقوة مع اسم الشيخ: - عبدالسلام - نظريا وعمليا، وهذا لدى الراوي ووالدته على الأقل.

يقترن اسم الشيخ في معظم الحالات إن لم نقل فيها كلها، بذكر شخصيتين أخريين:

- أبو الحسن الشتوي، فقيه القرية وإمامها، وممثل السلطة الروحية فيها. يعطي حضوره للقارئ فرصة الحكم على أعمال الشيخ بمنظور الشرع، ورؤية مدى احترام هذه الأفعال لأوامره ونواهيه، أو ابتعاده عنها. وعليه يلاحظ على تدخلات الشتوي أنها تقنية بحتة في مضمونها وشكلها، فهي عبارة عن ايراد للأحكام الشرعية في لغة عملية / فقهية / صارمة صرامة الأحكام نفسها، إلاّ أن هذه الصرامة والحياد يضيعان في بعض الأحيان، إذ يغضّ الطرف عن أفعال الشيخ - وهما بالمناسبة أصدقاء - أو يحاول تبريرها.

- اليزيدي وزوجته الدرعية: هو البدوي، صاحب الشيخ وراعي غنمه، تأتي تدخلاته هو أيضا في شكل أحكام وملاحظات مستقاة من واقع الحياة البدوية الصحراوية، بقساوتها وحدّتها، وصعوبة ظروفها. هذه الحياة لدى إحدى شرائح الطبقات الاجتماعية الدنيا، ومعاناتها في سبيل تحصيلها لعيشها، وقبولها بهذا الواقع بتسليم وايمان عميقين. تأتي هذه البساطة، لتقابل تعقد الحياة الحضرية وتشابك خيوطها.

تمثل كل من هذه الشخصيات الثلاثة، جانبا من جوانب المرجعية الشرقية، وهي رغم تناقضها في بعض النقاط، لا تتعارض، بل تتكامل، فالدهاس هو الجانب البراغماتي من هذه المرجعية، الذي يرى نفسه فوق كل الاعتبارات التي تحدُّ من حرية حركته، بل يرى ضرورة تطويعها لأغراضه، وتوسيعها لآماله وطموحاته وأحلامه. فهو يأخذ من كل شيء ما يناسبه ويعود عليه بالنفع ويخدم سلطته. من الشرع والدين، من العادات والتقاليد، من الواقع والمحيط، بل حتى من المرجعيات الغربية بجوانبها المتعددة، روحية كانت أم مادية. المقياس الوحيد للقيمة والفكرة عنده هو نفعيتها ماديا ومعنويا، مما يخدم النزعة التسلطية ولوازمها. ويمثل الشتوي الجانب الديني الشرعي الذي ينظم علاقات الأفراد فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين الخالق سبحانه عز وجل من جهة أخرى، وذلك في إطار الضوابط الشرعية المختلفة التي تمثلها القوانين والأحكام الفقهية والشرعية.

أما اليزيدي، فهو جانب من جوانب الحياة الواقعية للطبقات الشعبية. تتقاطع فيها انعكاسات الجانبين السابقين، الضوابط الدينية، وبراغماتية السلطة، إضافة إلى سلطة التقاليد وضغوطات الحياة اليومية،

ومعاناتها. ومن الشخصيات الأخرى التي يقترن ذكرها بذكر الشيخ، أم البطل/ الراوي، التي لم تكن على وئام مع جده (أي الشيخ) إطلاقا، بل أنها هي التي أطلقت عليه كنية أبي جهل، وكذا عمته أم سعيد وابنتها، أو والده في بعض الحالات وباقي أفراد العائلة وآخرون... إلا أن تأثير هذه الشخصيات لا يصل إلى الحد الذي يجعل أيا منها (أو مجتمعة) ممثلة لجانب مرجعي معين في الرواية.

يبرز تصارع المرجعيات في هذه الرواية من خلال صور الشد والجذب بينها، التي تتمظهر عبر علاقات الشخصيات بعضها ببعض، والتأثيرات المتبادلة لسلوكاتها وأفعالها، مما ينعكس على برامجها السردية فتتقاطع متكاملة أو متعارضة أو متعاكسة. فالبرنامج السردي للجد 7، وهو ممارسة السلطة في أعنف وأقسى صورها على أفراد عائلته ومحيطه، يتعاكس مع البرنامج السردي للراوي الذي يتمثل في رفض هذه السلطة ووصايتها، والانطلاق نحو دائرة ما وراء الممنوع. أي تجاوز العادات والتقاليد ومحظوراتها وهو بهذا يتكامل إن لم نقل يتحدٍّ وبرنامج أخته مريم التي تتحدّى التقاليد هي الأخرى، وتتصارع مع القيم، وهو ما يفسِّر عشقها للبحر، وما وراء البحر وتزوجها من ابن عمّتها سعيدا لأنه كان يشتغل في فرنسا.

وإذا كان برنامج عباس - الذي يتمثل في الإفلات من سيطرة الشيخ هو الآخر، وتحرير طاقاته بعيدا عنه عبر الهجرة - لا يختلف كثيرا عن هذين البرنامجين، فإن برنامج علي وسعيد كان الهروب من الفقر والضيق المادي، الذي حلّ بالعائلة في تونس، في فترة من الفترات.

هكذا إذن تبدو الغربة المخلِّص الذي سينتشل هذه الشخصيات من خضوعها للسلط المختلفة: سلطة الدين، سلطة السلطة (أولى الأمر)، سلطة الأبوية، سلطة التقاليد، سلطة الفقر والضيق المادي، وتغدو فرنسا الملجأ الذي يحقق لهذه الشخصيات هدفها/ حريتها. وبهذا المنظور تصبح المرجعية الشرقية بمختلف جوانبها أسوارا منيعة لسجن هو الشرق ذاته. وعليه فالهجرة هي السبيل إلى الحرية، وبالتالي، لا تتناقض هذه المرجعية مع المرجعية الغربية بجوانبها المختلفة هي الأخرى فحسب، بل تتعاكس كليا، لأن الحرية في الغرب لا محدودة إطلاقا.

إلاَّ أن هذه الشخصيات، بخلاف الراوي لم تتحقق كفاعلين منجزين لقطائع أكيدة مع المرجعية الشرقية. فإذا كانت قد تجاوزت المرحلة الأولى من مراحل سيرورتها الإنجازية8: مرحلة الاحتمال/ التفكير في الهجرة وانتقلت إلى المرحلة الثانية، مرحلة التمظهر بإنجازها للهجرة في حدٍّ ذاتها، فإن الأهداف المرجوة منها لم تتحقق. لأن الاغتراب المكاني وحده لا يكفي في هذا السياق، إن لم يكن مشفوعا باغتراب روحي مفاهيمي عميق، يتعدّى القشور إلى الجوهر. يتجاوز المادة إلى الروح ويكتسح ترسُّبات اللاوعي، وهذا بالضبط ما

لا نجده لدى هذه الشخصيات، فرواسب المرجعية الشرقية المتراكمة في أعماق لاوعيها، هي ذاتها التي أيقظت فيها الحسَّ الحضاري فيما بعد بطفوِّها على السطح بفعل أولى الهزات التي تعرَّضت لها في المهجر. هي بالنسبة لسعيد وعباس اتهامهما، ثم عودتهما إلى البلد، وبالنسبة لعلي فقده لذراعه. هذه الحوادث أثبتت استحالة تحقيق هذه الشخصيات للقطيعة التامة بالنظر إلى أسبابها ونتائجها التي تقف حجر عثرة في سبيل الاندماج في الآخر. فالأسباب ناجمة عن تعارض بعض قيم المرجعية الغربية مع الرواسب المشار إليها سابقا: فالشرف باعتباره إحدى القيم الرفيعة في الشرق، يتعارض مع مفهوم الحرية المطلقة للعلاقات والأحوال الشخصية للفرد في الحضارة الغربية، وهو ما سجن من أجله سعيد عندما تم الربط بين علاقة زوجته بجاك لوبو الحلاق، ومقتل هذا الأخير. والوقوف إلى جانب إسرائيل وتدعيمها في كل الحالات هو إحدى القيم الغربية الثابتة التي تتجاوز جذورها العصر الحديث، لتنغرس في أعماق التاريخ الأوروبي، أو على الأقل ما تعلق منه بالمواجهة بين أوروبا والشرق عبر العصور، والتي تجلت في أقصى صورها وأقساها من خلال الحروب الصليبية، والاستعمار، وحروب الاستقلال في بعض البلدان، وهو ما من أجله سجن عباس، ثم أخرج من الفردوس. ولأن وسيلة علي في الاندماج في الوسط الغربي كانت عضلية بحتة، فإن فقده لذراعه يعني فقده لإنتاجيته وقيمته المادية، وهي إحدى القيم الغربية الأساسية أيضا9. وهذا كله مما لا يمكن أن يتساهل فيه الغرب، لاسيما أننا «هاجرنا إليه ولم يسألنا أهله المجيء» (الرواية، ص 59)، فنحن الأحوج إليهم منهم إلينا.

أما النتائج فهي خيبة الأمل التي ولدتها هذه الأحداث، وآثارها في نفسيات الشخصيات مما دفعها للعودة إلى الوطن، لا عودة توبة حضارية، بل عودة يأس تجلى لها معه أن رفض الشرق لا يتحقق في الهجرة. فالمهاجر هو كالمستجير من الرمضاء بالنار.

«لم يتركني ابن عمي أكمل حديثي. قاطعني بحدة. قال لي: لقد سمعت هذا الكلام في النوادي والاجتماعات منذ أكثر من عشرين سنة، وحاولت أن أقتنع به يوما ولكنني لم أفلح. حاولت أن ألمس حريتي فلم أجدها. وحاولت أن أرى مساواتي بالبشر الذين أعيش معهم فلم أعثر لها على أثر، لا في بلادي ولا في بلاد الناس. عشنا هناك الإضطهاد والتعسف، ومصادرة الحريات والحقوق، وعشنا هنا العنصرية والمهانة والإحتقار، بل وعشنا حالات أخرى من الخوف والتهديد لا يمكن أن تنمحي من الذاكرة. خوفي الآن من الجور في بلد الحرية والعدالة والمساواة، يساوي خوفي من العودة إلى بلد الإستغلال والحيف والظلم (....) غباوتي كانت في اعتقادي يوما أن الهجرة إلى فرنسا ستحقق لي السعادة (....) وها هي الآن تبدل وجهها، وتعكس الإتجاه

فأتصورها في العودة إلى القرية والعيش هناك في اطمئنان، ولو كان ذلك صحبة العطالة والفقر والحرمان» (ص 114 - 115).

ينضاف إلى هذا ما نلاحظه من تعال لدى الطرف الثاني (الغربيين)، يعكس هذا التعالي ضمنيا أو بجلاء، بوعي أو بغير وعي، الشعور بالتفوق الغربي، أو فكرة المركزية الأوروبية التي تتواتر لدى معظم الأوروبيين مهما كانت مستوياتهم وتوجهاتهم المادية والفكرية.

على أن عودة الراوي وهو المغترب المثقف، لم تكن عودة اضطرارية كمثيلاتها ومع ذلك فقد عمقت رفضه للشرق، وكرست هذا الرفض بهجرته الثانية، التي جعلت منه فاعلا متحققا في إحداث القطيعة في كل الصعد والمستويات، رغم أنه كان يحلم باستحضار المارد القومي لإصلاح الأوضاع، وتحطيم الطواحين البشرية المتسببة في الفساد (الرواية، ص 103).

وإذا انتقلنا إلى مستوى أعلى، وأدرجنا هذه البرامج السردية ضمن نسق أرقى هو «النموذج العاملي»10، اتضحت لنا أركان فعل الغربة وعوامله على النحو التالي:

- الدافع Destinateur : ضغوطات المرجعية الشرقية وآثارها المادية (أسر وقيود السلط المختلفة: الدين، أولى الأمر، العائلة، الظروف المادية الصعبة).

- الفاعل Sujet: المهاجرون (الراوي، مريم، عباس، علي، سعيد).

- الهدف، موضوع الفعل Objet : التحرر من آثار الضغوطات المشار إليها، والتصرف بلا وازع أو رقيب.

«فما بيني وبين مريم يتعدى القرابة الدموية، ما بيني وبينها يشبه التواطؤ على تحطيم الحدود وكسر الحواجز، هي تتحدى التقاليد وتتصارع مع القيم، وأنا أتجاوز التقاليد والقيم لأجرب ما وراء الممنوع» (الرواية، ص 57).

«كانت أقدار الأغنياء عاطلة إلى حين، ثم ضاق القوقع بساكنيه فتفرقوا. رحلوا بسواعدهم إلى الشمال، حيث كانت السياسة رخوة، وتدبير الرأس ممكنا، ومن هناك قطعوا البحر وقطعوا معه سرة الولاء للأنظمة والأشخاص (....) أحب علي وسعيد في اوروبا المال والحرية، وأحبت مريم الرفاهية و....» (الرواية ص 48).

- المستفيد Destinataire : المهاجرون.

- المساعد Adjuvant: ظروف المعيشة السهلة في أوروبا، مواتاة الفرص للعمل وتثمين جهود العاملين «لا يشقى في هذا البلد إلا الكسول» (الرواية، ص 156)، المزايا الإجتماعية، سهولة الإلتحاق بمراكز العلم والدراسة في الفترة المفترضة لوقوع الأحداث ووجود الراوي في فرنسا، وهي فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات.

- المعارض Opposant : عدم القدرة على الإندماج الكلي، بفعل الترسبات القابعة في الأعماق، وخيبة الأمل - وهو مالا نجده عند الراوي - إضافة إلى حاجز المركزية الأوروبية.

تنتظم هذه الأدوار العاملية في الشكل التالي:

المستفيد	الفاعل	الدافع
المهاجرون	الراوي وبقية المهاجرين	ضغوطات الواقع الشرقي بمختلف مكوناته

المعارض	موضوع الفعل	المساعد
- الراوي: - الآخرون: الروابط المترسبة في اللاوعي. - المركزية الأوروبية	الهدف التحرر	سهولة الحياة ويسرها في الغرب، بالنسبة للفترة التي جرت بها الأحداث

في المستوى العميق للدلالة، تتمحور الفكرة التي تطرقها الرواية حول الموقف من المرجعية، من الثقافة المحلية، بمكوناتها وعواملها المختلفة. لهذا الموقف طرفان متعاكسان: الخضوع مقابل التمرد، تتصل به أفكار جزئية كثيرة. تعبر عن وحدات معنوية مختلفة، كالمسموح والممنوع، الغرب والشرق، الغنى والفقر، التقدم والتخلف، العزة والمهانة، السخرية والتقدير، الجور والعدل، المساواة واختلال الموازين، الواقع والخيال، شظف العيش والرفاه، الإستبداد والديمقراطية، الوعي واللاوعي، الفساد والإستقامة، الإستسلام والمقاومة، الأمل واليأس، الجد في العمل والتواكل، القوة والضعف، إلى غير ذلك. كما تبرز أيضا عبر الجزئيات المعنوية المتعددة الكثيرة التي يبرزها موضوع العلاقة بين الشرق والغرب، والتي يمكن أن نجد لها امتدادات إيحائية دلالية أخرى كثيرة في النص.

الرواية مسرودة بضمير المتكلم. الراوي فيها شخصية أساسية من شخصياتها، إن لم نقل أنه الشخصية المحورية إلى جانب جده، وبدرجة أقل مريم أخته. ولكونه شخصية مشاركة في الحدث، وشاهدة على معظم حلقاته في الوقت نفسه فقد كان هو السارد لهذه الأحداث مباشرة، أو نقلا لبعضها عن شخصيات أخرى كاليزيدي مثلا، لذلك فإن هذه الصيغة هي الأكثر تلاؤما مع طبيعة الموضوع وطبيعة الفكرة التي أراد صاحبها تبليغها. ذلك أن الموقف المعبر عنه هنا لا يستقيم إلا بالعرض والتحليل والموازنة والمقارنة والتبرير، مما يدفع بالراوي في كثير من الحالات إلى التقريرية والمباشرة والخطابة، إلا

أنها ليست تلك الخطابة والتقريرية والمباشرة الممجوجة، (انظر الفقره 2,2). وهنا يكون ضمير المتكلم والحال هذه الأنسب لهذه الطريقة في القول والنظر إلى الأشياء والأكثر تخفيفا من حدتها.

الأحداث المروية في هذه الرواية خصوصا منها التي جرت بتونس لا تجمعها علاقة الخطية الزمانية: قبل/بعد، فهي ليست في معظمها أسبابا لما بعدها أو نتائج لما قبلها، لأن ذكر هذه الأحداث (أي التي جرت بتونس) لا يأتي إلا تعليقا على حدث أو جزء من حدث من تلك التي تجري بفرنسا، أو - مثلما سبقت الإشارة إلى ذلك - للمقارنة أو التبرير... يؤدي بنا هذا إلى القول بأنها ليست حلقات من حدث واحد متصل، بل هي حوادث مستقلة بعضها عن بعض، زمانيا ومكانيا ودلاليا أيضا. ذلك أن المنطق المتحكم فيها منطق موضوعاتي بحت قائم على تداعي الأفكار التي تستدعي بدورها أحداثا تدور حول الفكرة، لتصور موقف هذه الشخصية أو تلك منها، ولاسيما مواقف الراوي وجده، أو مريم أخته. وعليه يمكن القول بأن الرواية ليست سردا لأحداث، بقدر ما هي عرض لمواقف وأفكار معينة، بمعنى أن الغالب عليها هو الأحكام والملاحظات التي بطلقها الراوي على موضوع، أو شخص معين، فتكون الحادثة الإطار الداعم لهذه الفكرة أو الموقف، وهو ما يفسر هذا التداخل الزمني الذي تميزه الارتدادات الكثيرة، والعودات المتكررة إلى الوراء.

لغة الرواية راقية. إلا أنها ليست غريبة أو معقدة. وأسلوبها فني جميل. تلحظ فيه ظلال أساليب مختلفة بمستوياتها اللغوية المميزة، كالأسلوب القرآني والديني مثلا، أو أسلوب الأمثال السائرة، أو الأسلوب الشعبي البسيط الذي تنعكس فيه لهجة المنطقة. وتطغى على الأسلوب الغنائية في بعض المواضع، وتغلفه مسحة من السخرية في مواضع أخرى تخفي وراءها مرارة كبرى وخيبة أمل عميقة، خصوصا لما يتعلق الأمر بتعرية الواقع الشرقي عموما، والعربي خصوصا وهي مفارقة أعطت لهذا الأسلوب خصوصيته التي تجعلك تتخيل أنك بصدد قراءة خاطرة أو مقال تأملي، وليس رواية أو نصا قصصيا.

خلاصة القول، أن رواية «أبو جهل الدهاس» نص قصصي عربي معاصر، يندرج في إطار الفكر الذي اتخذ إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب موضوعا له، إلى جانب نصوص أخرى أحدثت ولاتزال ضجة كبرى في عالم الأدب العربي في العصر الحديث، مثل: عصفور من الشرق، والحي اللاتيني، وموسم الهجرة إلى الشمال، والسنيورة، وغيرها مما لم نذكر من النصوص.

يمتاز عن هذه النصوص، في مستوى المضمون، برفض الشرق رفضا قاطعا، إلا أن خيط الرجعة فيه غير مقطوع نهائيا. لأن الهجرة ليست حلا للجميع، وبالتالي فإن البديل ليس الغرب، بل شرق آخر غير الشرق الحالي، شرق تزول منه

التناقضات التي تدفع إلى اليأس ثم إلى الهروب، شرق يغير من الداخل.

ميزة أخرى نلاحظها في هذه الرواية، هي شخصية المرأة الشرقية المهاجرة الرافضة للشرق على طريقتها هي الأخرى، مما لانراه في الروايات الأخرى أو لا يبرز فيها بقوة.

أما في مستوى الشكل، فقد لاحظنا كيف أن الإطار العام للحدث هو في الواقع أحداث متفرقة، يسوقها الراوي من هنا وهناك لتبرير أو تأطير هذه الفكرة أو ذاك الموقف أو تلك الرؤية، وكيف يمتاز الأسلوب بما لاحظناه عليه سابقا.

ختاما نبيح لأنفسنا إصدار حكم نستسمح فيه القراء، مفاده أن هذه الرواية نموذج متميز من نماذج نص الغربة في الأدب العربي الحديث، شكلا ومضمونا. لو أتيح له قدر ضئيل من العناية التي أتيحت لغيره من النصوص في المجال نفسه، لما قل عنها شأنا وأثرا.

الهوامش:

(*) ألقيت هذه الورقة في كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد/ المملكة الأردنية، في مؤتمر النقد الأدبي السادس.

(1) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الشوق والحنين إلى الأوطان. سلسلة «اللغة والآداب»، دار الرائد العربي، بيروت/لبنان 1982م.

(2) المسدي (عبدالسلام)، الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط 3 تونس/طرابلس بدون تاريخ. انظر: مصادرة المخاطب.

3) صحراوي (ابراهيم) أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية المعاصرة بين الأدبية والإيديولوجيا: رواية «ضمير الغائب» للأعرج واسيني، و«الفجوة» لحفناوي زاغز نموذجا. مجلة اللغة والأدب. عدد 1996,8م. جامعة الجزائر. الجزائر 1996م.

4) المرجع السابق. ص 158.

5) ابن منظور (محمد). لسان العرب. مادة دهس.

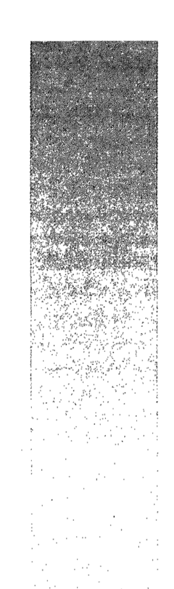
6) المعلوف (لويس). المنجد في اللغة والاعلام. مادة دهس.

7) Courtes (Joseph), Introduction a la semiotique narrative et discursive, Hachette Universite, Paris/France 1976.

8) Entrevernes (Groupe d'), Analyse semiotique des textes, PUF Lyon/France 1979, p.65.

9) نشير هنا إلى أن المرء يقرأ عبارة منقوشة بخط عربي جميل على مدخل البناية التي تضم معهد العالم العربي في باريس، تقول هذه العبارة وهي شطر من بيت للإمام علي ابن أبي طالب كرم الله وجهه: قيمة كل امرءٍ ما يحسه.

10) Coutes (Joseph), op.cit/p 76.





■ أنا الذي ابتدأ

شوقي بغدادي

■ الميراث

مفتاح العماري

■ حكاية الخريف

فاضل الفاضل

■ كائن اسمه الحب

سوزان عليوان

أنا الذي أبدأ

• شعر: شوقي بغدادي

ليس لأن الشمس كانتْ
بين غيمة وغيمة
ترشقني بغمزة
وتغرب

لست أنا الرائي
أنا المرئيُّ
والأرض التي تُرحّبُ

ليس لأنّ المطر الخفيفَ كان واعداً
كأنّ حبيْ القديم كان حاضراً
والشاعر العاشقَ يكتُبُ
أنا الذي اخترعتُه
وعندما هَما
وكان صادقاً صدّقتُه

وعندما طلبتُ أن يهدأ بعض الشيء
لم يعبأ
وظلَّ يسكُبُ

ليس لأنّ برعماً
بحجم حبّة يابسة من الأرزّ
أنعَشَتْهُ نسمة دافئة
فصار مدخلا لغابة طازجة
أنا الذي كنتُ وراء قشرة البرعمِ
أستحثُّها، وأثقُبُ

ليس لأنّ لوحة الفضاءِ
كانت في ثوان تخطفُ ابتسامة
ثمّ تُقطّبُ

لستُ أنا الرسّامَ
كان مشهدي يوحي
وكانت السماءُ تستطيبُ دهشتي
فترسم الأشياءَ إرضاءً لها

لابدّ أنني كنتُ جميلاً وقتَها
أنا بدأتُ
كانت صِحتّي جيّدة...
وكُنتُ ألعبُ..

الميراث

• مفتاح العماري
شاعر ليبي

● لماذا أيها الميتُ أعطيتني الأرملة الخؤون
مرضعة الفواحشِ، وراعية النزوات.
● أعطيتني الشقيقة الخنساء، مربية الثأر
النائحة في مضارب البدو.
● أعطيتني التوأم الذي خطفته تجارة الكتان،
وتماثيل البنات الثرثارات.
● أعطيتني خزائن العث
وجرار العطن
● أعطيتني الريح بلا أشجار أو نوافذ
والسماء بلا وطن..
وذهبت مبكرا أيها الباسل
غافلا عن صرير الخيانات
ورائحة الثعالب وصمت النياشين.
● أعطيتني عائلة من وحل وقبيلة من كرناف
● أعطيتني مسارب السياط المسعورة فوق
جلدي، وتركت خيالي النازف وحيدا يدمي
● أعطيتني اللسان المعتقل بفصاحة العي
وتأتأة الغرقى.
كأنني من هدر اللحظة الفاسقة.
ونطفة الخلاعة، رهينة السر،
وأن فيضي هوس الصعاليك

ولوثة العيارين.

● أعطيتني أسمال العسس
وأحذية القتلة
ود شنتني المجاز للمتاهات

● أعطيتني مشية فرسان الوهم
أنا الناحل من لدغة الجوع،
وقسوة الزمهرير.

● أعطيتني كنيتك التي لا تزن رغيفا
وتركت ضجيجك يثقل الأذن
ويمزق الستائر
تركت كلابك النزقة
تعبث بالكتب والشباشب والنجوم
وتمشط شعر الغوايات
فكيف سأنام
وأنت لم تمنحني عشا آمنا
أو لحافا أو حقيبة
ولم يبق منك أيها الغابر
إلا خُلّب الصخب
وأصداء حروب العشائر
فها هي نجومك الجريحة
ضالة بين القرى
مثل ذنوب لاتغتفر

● أعطيتني مناجم الجهل
وأوصاف الخطيئة

● أعطيتني زئير السبع
وقامة الجندب

● أعطيتني نسب الشياطين
وسلالة النار

● أعطيتني ضراوة البؤس
وفخامة الأسى.

● أعطيتني ثروة الجعل
وميراث العقارب
وتركت السماء قاحلة
بلا عناوين واضحة ومنارات
تركت الدروب في عيوننا
المبللة بالهوان
عمياء
بلا ظلال أو حدائق
فأين هم صحبك
الذين قاسمتهم الكأس والليل
وأقمت الولائم والمسرّات.
● أعطيتني قرحة القمر
وشيخوخته المبكّرة
● أعطيتني شراء الأسرى
وأحلام المساجين
● أعطيتني وحشة الروح
وفراغ البدن
● أعطيتني بلاغة العطش
وإعجاز المنافي
● أعطيتني مدافن التوق
وأكفان المباهج والمسرات
● أعطيتني مآثر الطحلب
وعبقرية العطب
فأين اختفى اشقاؤك
الذين وهبتهم الأرض
والفضة، ونحرت الذبائح
أين هم بعد موتك
السادة الذين روضت لهم الخيل
وأطعمت الجراء.
وجلبت الكمأة وزيت الجبل

- أعطيتني اللعنات
وقذائف البصاق
- أعطيتني يقين التشرد
وهياج الزوابع
وورثتني أيها الميت أطلال الخيبة
وعتبات البكاء.
ورثتيني الخفة التي أهملتها النباهة، وتركتني يتيما بين المخالب،
يتيما أهش الذباب عن مخيلتي
لا بيت لي أو طريق أو حبيبة،
شريدا في كنف العراء
ومشيئة الصدف
وهبتني القواقع الباردة
والنساء الرماد
وسلمتني لبراري العوسج
ورحلة الحفاة
لغة هامدة تنهشها البراثن
وغمرتني برعبك أيها السخي
برعبك عقلت كائناني
وجعلتني وقودا لحروبك
وملاعب لعصيك الهائجة
الميراث
ذهبت ياسيدي
ولم تترك لي اسما واحدا
أستغيث به
أو كلمة رحيمة أتشبث بثيابها
هكذا قتلتني
أيها الميت.

الزهراء (ليبيا) 13.9.2000

حكاية الخريف

• فاضل الفاضل

يُحيطُني السّوسنُ
والخريفْ
متى يأتي الشِتاءْ
قامةُ الصّمتِ الأبيضِ
ومَيَلُ الرّيح الساكنةْ
هل يهدرني الوقتُ
وأنا
أجمعُ
حبّكِ
بالرّاحتينْ؟!
كَأنّ طَيفَكِ مَرَّ على الشّوارعِ المغسولةْ

كأنَّهُ أوْمَضَ تحتَ الشّجرِ الدافئ
كنتُ أمشي.. طافحاً
في ديارِ الصّمتْ
بَينْمَا تنامينَ وادعَة
في كنفِ الأمّهاتْ
يالَهذا!
كيفَ اسْتقَامَ...
مآذِنَ مِنْ بُخارْ

وكَيفَ تَهالكَ
كأكوازِ الكلامْ
يالَهذا!
ألَيسَ الفراغُ أكثر امتلاءً
منهُ!
ألَيْسَ الصّمتُ أكثر ضجيجا !
يالَهذا!
رِحْلةٌ كأنَّها سيَرُ الحشّاشينْ
حُضورٌ يتبدّدْ
وغيابٌ يُقيمْ





كائن اسمه الحب

• سوزان عليوان

تضيء عريها
بنجوم ورقية
كالتي في دفاتر الأطفال،
بنت ليل.

***

زهرة إلكترونية
تتنهد:
«لو يضمّني كتاب».

*****

كلما حط على كتفه طائر
تذكر الشجرة التي كانها،
مقعد منسي في حديقة.

*****

شريطة في شعر طفلة
تحلم
بأن تكون فراشة،
فراشة
تحلم بأن تكون

شريطة في شعر طفلة،
طفلة تحلم.

*****

في الدمعة
سمكة
تذرف
البحر.
نغمة تعاتب الناي:
«لم لم تتركني مع العصفور؟».

*****

زجاجة فارغة
آنية زهرته.
زهرة مرمية
في كوم قمامة.

*****

تعلم الرقص
لقطتها.
خلف النافذة
كلب ينبح:
«وأنا»؟.

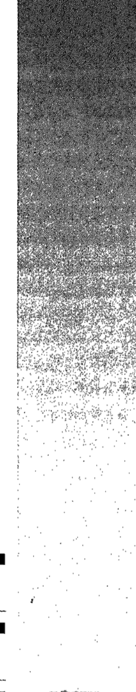
*****

شارعان، في عناق، عند تقاطع.
إشارة معطلة
تحملق في المارة
بعين حمراء.

*****

بدموعها، تمسح البلاط.
تمزجها جيدا بالصابون.
سيدة البيت
لاتحتمل غبار الحزن.

خفاش
يسأل الليل:
«لماذا أنت قاس، هكذا يا أبي؟».
جسر قديم
يوبخ قوس قزح:
«لاتغتر، يا ابني، بهذه الألوان كنت أنا مثلك».
****
ينصت
إلى
نبض
عصفور
رسمه
بأظفاره.
****
عجوز متآكل العظام
يحمل رسائل الحب في مراكب ورقية
وحكايات القراصنة والجنيات
للأطفال.
****
فنجان حزين جدا.
كيف له أن يحضنها
فيما تقبله
وله ذراع واحدة؟
****
هيكل عظمي
ينحت
ما يتبقى.
أسنان قليلة
تبتسم.





■ خلود / ياسوناري كاواباتا

ترجمة: كامل يوسف حسين

■ الفأر / ممتاز مفتي

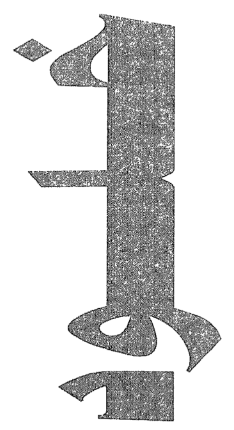
ترجمة: الجلالي الكدية

■ البئر

سهيل الشعار

■ البراري

زرياف المقداد



قصة: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: كامل يوسف حسين

مضى رجل وفتاة شابة يتنزهان معا.

وكان هناك عدد من الأمور المتسمة بالغرابة فيما يتعلق بهما، فقد تضاما كعاشقين، كما لو كانا لايشعران بفارق الستين عاما الذي يفصل بين عمريهما، وبدا العجوز ثقيل السمع، ولم يكن بمقدوره فهم معظم ما قالته الفتاة، وقد ارتدت هذه الأخيرة «هاكاما» ذات لون قاتم مع كيمونو يجمع بين اللونين الأرجواني والأبيض في نمط زخرفي بديع يشبه القوس، وكانت الأكمام بالغة الطول، أما الرجل فيرتدي ثيابا كتلك التي يمكن أن ترتديها الفتاة لتعكف على نزع الأعشاب الضارة من حقل أرز، باستثناء عدم استخدامه لأربطة الساقين، وبدا كُمًّا ردائه المحكمان وسرواله المربوط عند كعبيه كأنهما ينتميان لملابس امرأة، وتدلت ثيابه واسعة عند خصره الناحل.

سارا عبر المرجة، وامتد أمامهما سلك شبكي عال، ولم يبد على العاشقين أنهما لاحظا أنهما سيرتطمان به، إذا واصلا سيرهما، ولم يتوقفا، وإنما سارا عبر الشبكة، مثلما يمر من خلالها نسيم الربيع.

بعد أن مضيا مجتازين الشبكة، لاحظتها الفتاة، قالت، وهي ترمق الرجل:

ـ أوه، شنتارو، هل تجاوزت الشبكة بدورك؟

لم يسمع العجوز ما قالته، ولكنه أمسك الشبكة السلكية بقوة.

ـ أنت يا ابنة الحرام! يا ابنة الحرام!

قالها، وهو يهز الشبكة، وجذبها بقوة بالغة، وفي لحظة تحركت الشبكة الهائلة بعيدا عنه، فتعثر الرجل، وهو ممسك بها.

ـ حذار يا شنتارو! ماذا حدث؟

وضعت الفتاة ذراعيها حوله، وجعلته ينهض.
قالت:
ـ دع الشبكة... أوه، لقد فقدت الكثير للغاية من وزنك!
نهض العجوز أخيرا، ومضى يتجالد، وهو يقول:
ـ شكرا لك.
أمسك بالشبكة، بقوة، ولكن هذه المرة بخفة، وبيد واحدة، ثم بالصوت العالي الذي يتحدث به الأصم قال:
ـ اعتدت أن ألتقط الكرات من وراء شبكة يوما بعد الآخر، طوال سبعة عشر عاما ممتدة.
ـ سبعة عشر عاما زمن ممتد؟... إنه زمن قصير.
ـ إنهم يضربون الكرات حسبما طاب لهم، وهي تحدث صوتا فظيعا، عندما ترتطم بالشبكة السلكية، وقبل اعتيادي عليها، كنت أنكمش انزعاجا منها، وبسبب صوت هذه الكرات أصبت بالصمم.
كانت شبكة معدنية لحماية فتية التقاط الكرات في ملعب للجولف، وكانت هناك عجلات في أسفلها بحيث يمكن تحريكها للأمام والوراء، ويمينا ويسارا، وكانت بعض الأشجار، وقد اجتثت إلى أن بقي صنف غير منتظم منها فقط، يفصل مضمار انطلاق السيارات عن ملعب الجولف.
واصلا السير، مخلفين الشبكة وراءهما.
أرادت الفتاة أن يسمع العجوز كلماتها، فوضعت فمها على أذنه:
ـ أي ذكريات بهيجة يعيدها هدير المحيط إلي، بمقدوري سماع هدير المحيط.
أغمض العجوز عينيه وهو يقول:
ـ ماذا؟ آه، يا ميساكو، إنه نفسك الرهيف، تماما كما كان منذ وقت طويل.
ـ ألا يمكنك سماع هدير المحيط؟ ألا يعيد إليك ذكريات أثيرة؟
ـ المحيط.. هل ترينه؟ ذكريات أثيرة؟ كيف يمكن للمحيط الذي أغرقت فيه نفسك أن يعيد إليك ذكريات أثيرة؟
ـ طيب، إنه يعيدها إلي، هذه هي المرة الأولى التي أعود إلى موطني فيها خلال خمسين عاما، وأنت قد عدت إلى هناك بدورك، وهذا يعيد إلي الذكريات.
لم يستطع العجوز سماعها، ولكنها واصلت الحديث:
ـ إنني سعيدة لإغراقي نفسي، فبهذه الطريقة يمكنني أن أفكر فيك للأبد، تماما على نحو ما كنت أفعل في اللحظة التي أغرقت خلالها نفسي، وفضلا عن ذلك، فإنها الذكريات الوحيدة لدي حتى وصلت الثامنة عشرة من عمري، إنك شاب للأبد بالنسبة لي، والأمر نفسه بالنسبة لك، ولو أنني لم أنتحر وجئت أنت إلى القرية الآن لرؤيتك، فإنني سأكون امرأة عجوزا، كم هذا مثير للغثيان! ما كنت لأرغب في أن تراني على ذلك النحو.
تحدث العجوز وكأن ما قاله مناجاة رجل أصم:
ـ لقد مضيت إلى طوكيو، ومنيت بالفشل، والآن، وقد أقعدني التقدم في العمر، عدت إلى القرية، وكانت هناك فتاة حزنت عندما أجبرنا على الافتراق، وأغرقت

نفسـهـا في المحيط، ولذا فـقـد تقدمت بطلب للالتحـاق بعمل في مضـمـار سـبـاق السـيارات المطل على المحيط، وتوسلت إليـهـم أن يسندوا إلـي هذا العـمل... ولو من باب الشفقة فحسب.

ـ هذه المنطقة التي نسير فيها هي الغابات التي امتلكتها عائلتك.

ـ لم أستطع القيام بأي شـيء إلا التقاط الكرات، وقد أذيت ظهري من الانحناء كل ذلك الـوقت... ولكن كـانت فـتـاة انتـحـرت مـن أجلي، وكـانت الصـخـور الصـلدة بجواري، ولذا كان بمقدوري الوثوب حتى لو كنت أترنح، ذلك هو ما فكرت فيه.

ـ لاينبغي أن تواصل البقاء على قيد الحياة، ولو أنك كتب عليك الموت، فلن يكون هناك في الأرض من يتذكرني، وسوف أموت على نحو كلي.

تشبثت به الفتاة، ولم يكن بمقدوره سماعها، لكنه عانقها.

ـ ليكن ذلك، فلنمت معا، هذه المرة.... جئت من أجلي أليس كذلك؟

ـ معا، لكنك لابد أن تعيش، تعيش من أجلي، يا شنتارو!

جاهدت لتلتقط أنفاسـهـا، وهـي تتطلع من فوق كتفه، أشـارت بحيث إن العجـوز حول عينيه باتجاه الأشجار، تابعت:

ـ آوه، هذه الأشجار الضـخـمة لاتزال هناك، الثلاث جميعها... تماما كما كانت منذ زمن بعيد.

ـ لاعبو الجولف يخشون من هاته الأشـجار، وهم يواصلون إبلاغنا بأن علينا أن نجـتـثـهـا وعندمـا يضـربون كرة فـإنهم يقولـون إنهـا تتـقـوس إلـى اليمين، وكـأنمـا اجتذبها سـحـر هاته الأشجار.

قالت الفتاة:

ـ سيمـوت لاعبو الجـولف هؤ لاء، في وقت لاحق، قبل وقت طويل من فناء هاته الأشـجـار، هاته الأشـجـار عـمـرت بالفـعل مئـات السنوات، ولاعبـو الجـولف هؤلاء يتحدثون على هذا النحو، ولكنهم لايفهمون عمر الإنسان.

ـ هاته الأشـجـار قـام أسـلافي على رعـايتـهـا عبر مـئـات السنين، ولذا فـقـد جـعلت المشتري يعد بعدم قطع الأشجار، عندما بعت الأرض له.

ـ فلنذهب.

قالتها الفتاة، وهـي تجذب يد الرجل، وسـارا على سـهل، نحو الأشـجـار الهائلة.

مرت الفتاة في يسر عبر جذع الشجرة، وفعل العجوز الشيء نفسه.

حدقت الفتاة في العجوز وقالت معربة عن دهشتها:

ـ ماذا؟ أأنت ميت بدورك، يا شنتارو؟ أنت كذلك؟ متى لحق بك الموت؟

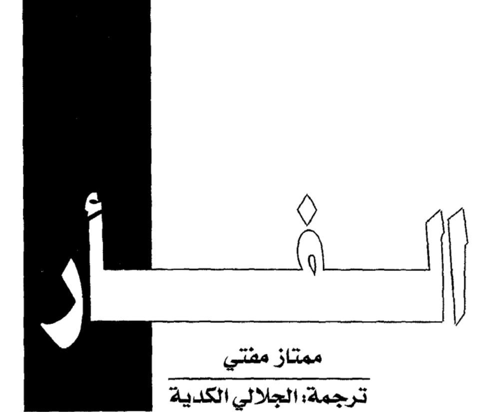
لم يحد رداً.

ـ لقد مت من قبل.. ألم تمت؟ كم هو غريب أنني لم أقابلك في عالم الموتى!

طيب، جرب السير عبر جذع الشجرة مرة أخرى لتختبر ما إذا كنت حيا أم ميتا، وإذا كنت ميتا، فإن بوسعنا الولوج داخل الشجرة والمكوث هناك.

اختفيا داخل الشجرة، ولم يعاود العجوز ولا الفتاة الظهور مجددا.

بدأ الغسـق ينتشـر إلى الشـتـلات الصـغـيـرة وراء الشـجـرات الكبـيـرة، وضـربت السماء فيما وراءها إلى اللون الأحمر الخافت، حيث يتردد هدير المحيط.



الفأر

ممتاز مفتي

ترجمة: الجلالي الكدية

كنا نعيش معا في تلك الغرفة الفاخرة والدافئة، ومع ذلك كنا نشعر بالوحدة التامة، كما لو أننا منفصلان عن بعضنا، ولو أننا كنا منفصلين لربما لم نحس بمثل تلك الوحدة، في الحقيقة كنا مغتربين عن بعضنا مما جعلنا متباعدين جدا، كانت قد تعبت مني، كما تعبت منها رغم إننا كنا قد عشنا معا خلال الأربعين سنة الفارطة.

قبل أربعين سنة أحببنا بعضنا - أجل كنا مغرمين، لم يستطع أحد منا أن يعيش دون الآخر، وإلا كان الموت حليفنا، لقد أنهكت نفسي، وأنا أتساءل كيف يكون مصيري إذا لم أفز بها، وكانت هي أيضا تخشى أن تصبح حياتها كتلة من المتاعب إن لم تجمعنا علاقة زوجية مقدسة. لكن الحظ حالفنا فسارت الأمور، كما ينبغي فأصبحنا زوجا وزوجة، وأشرقت الحياة ومضت السنة الأولى من حياتنا الزوجية في انبهار إذ كنا متيمين ببعضنا إلى حد الجنون. عشت من أجلها وعاشت من أجلي.

وبعد ذلك حدث شيء ما مع مر الزمن اتضح لها أنني لست ذلك الرجل الذي كانت تتصوره، وشيئا فشيئا أدركت أنا أيضا أن بعض عاداتها لا تطاق، وغالبا ما كنا نتشاجر واستمر الحال كذلك لعدة سنوات إلى أن وصلت الأمور بنا حيث كل ما كنا نقوم به هو التماس الثغرات في حياتنا.

والآن لقد تقدمت بنا السنون إلى حد لم نعد فيه تحمل أي شيء. فقدنا القدرة والحماس في تصفية الحسابات، وكنا نتحمل بعضنا في صمت للضرورة فحسب، هي تتسامح معي، وأنا أغض الطرف عما يجري، تقول لي إن دماغي قد تشوش ولا داعي لتقويمه، وأنا أرد عليها مذكرا إياها بأنها

لاتملك رأسا فوق كتفيها، وبالتالي لم يعد مجديا إرجاعها إلى الصواب.

في الظاهر كنا نعيش سويا، ولكننا كنا منفصلين، وكنا نعيش حياة هادئة في قصر أسلافنا في القرية.

لم تكن لدي رغبة في تسليتها، أما هي فلم تهتم حتى بمبادلتي، ولو كلمة واحدة، وبطبيعة الحال لم يمنعنا ذلك من تبادل ورقة عرضية مرة أو مرتين في اليوم. عندما كنت أحلق ذقني، وهي تقطع البطاطس تشير إلي بسكينها، وتسأل: «هل أضيف باذنجانا إلى الكاري؟» وأسوي موسى الحلاقة مقابل سكينها وأجيب: «نعم، يمكنك أن تفعلي ذلك». وفي أغلب الأحيان كنا لانتحدث إلا بالإشارات، تشرح لي الأشياء بدون كلمات، وأنا أفعل نفس الشيء، ومنذ قدومنا إلى كارا تشي لقضاء بعض الوقت مع ولدنا سيكاندر اختفت ضرورة التواصل بيننا تماما، ظلت هي قابعة في سريرها تحدق إلى النافذة وأنا أجلس في مقعدي أشاهد حركة المرور في الأسفل. آه، يا له من هدوء وراحة!

قبل هذا كنا نعيش في قصرنا بالقرية، وكان القصر فخما إلا أنه لم يخضع لأية ترميمات منذ زمان، وقد أصبح في حالة خراب. طلبت من سيكاندر إصلاحه عدة مرات، لكنه كان يتجاهل طلبي، وهو يهز رأسه في حركة لا مبالية.

سيكاندر هو ولدنا الوحيد، ولم يقض إلا جزءا قصيرا من حياته بالقرية، وعندما كان يدرس بالكلية في المدينة كان يقطن بمأوى الكلية، ثم حصل على وظيفة، كانت زوجته أيضا من المدينة، وقد اختارها دون استشارتنا بالطريقة التي اخترت بها زوجتي، وكان أيضا متيما بحب زوجته، كما كنت. عاش سيكاندر وزوجته في كاراتشي بالطريقة الغربية. بدون طفل كانا منهمكين ببعضهما.

في القصر كانت ثلاث غرف في الجناح الغربي لاتزال في حالة جيدة، وهنالك كنا نعيش. يقع القصر بعيدا شيئا ما عن القرية وعن ضجيج وازدحام الساكنة المحلية. ويوجد ضريح الولي داروت بعيدا عن القصر بحوالي خمسين ياردات، حيث نراه بوضوح من نافذتنا، وكان معروفا بـ« الولي الصامت». قيل إنه لم ينطق بكلمة واحدة طوال حياته، ولم يبلغ رسالة إلا من خلال الإشارات. لا أؤمن بالناسكين، ولا بكل هؤلاء الدراويش. زرت الضريح مرة أو مرتين فقط من أجل الاستطلاع وعلمت أن الاسم الحقيقي للولي هو دار فات، وقد تحول مع الزمن إلى داروت.

كان هنالك رجل يدعى فازلا يعتني دائما بالضريح، يكنس وينظف فناءه، يسكن بالمدينة ويأتي إلى الضريح كلما وجد الوقت. تأسفت لهذا الرجل الفقير الغبي، والمخلص الكبير للولي الصالح، لقد ربط مصيره به، وعقد عليه آمالا كبيرة.

ثم إن فأرا اقتحم حياتنا ـ حياتنا أنا وزوجتي، فاستحوذ علينا إلى أن انقلب كل شيء في حياتنا.

لم أفهم كيف حدث ذلك، حيث تغيرت حياتن، فلم أعد ما كنت حقيقة، ولم تعد هي كما كانت.

ولا يزال الفأر يلقي بثقله على ذهننا، وقد أصبح هاجسنا حتى برز سيكاندر في المشهد، وأخذنا معه إلى كاراتشي.

قضينا الأسابيع الثلاثة الأولى في مشاهدة بعض الأماكن مثل هافا باندر ومانغو بير وأرصفة كياماري، أماكن أخرى عديدة إلى أن لم يعد هناك أي مكان آخر يستحق المشاهدة. فلزمنا شقتنا الفاخرة ناعمة ومشرقة مثل قشرة بيضة دجاجة.

في الصباح ينصرف سيكاندر وزوجته كل إلى مكتبه، وفي المساء يخرجان لحضور حفلة عشاء أو نشاط اجتماعي ما ويتركاننا في المنزل إضافة إلى الخادمة.

وبعد مدة من الزمن بدأت وحشة تلك الغرفة تهاجمنا، رغم حيوية ديكورها الناصع. لقد أصبحت الحياة الاصطناعية، رغم مظهرها المتطور، عبئا وشعرنا بالاختناق في ذلك المحيط، إنها حياة مختلفة جدا عن الحياة بالقرية. دون شك كنا نشعر بالوحدة أحيانا هناك أيضا لكن ليس بالاختناق، ولا بالهجر، كما نشعر في هذا المكان، لم نعد نتحمل هذه الوحشة.

في القرية كانت تطبخ الطعام، وتهيئ لي الشاي، وأحيانا كنت أذهب إلى دكان القرية لأقتني المؤونة لتعويض ما استنفد من المخزون. في كاراتشي لم يكن ضروريا أن تطبخ ولا أن أقتني السلع، وبالتالي أصبحنا نجهل بعضنا البعض. كنت أقضي اليوم كله جالسا بالنافذة أشاهد العالم يمر بالشارع الرئيسي دون أن أهتم كيف كانت تقضي يومها.

وذات يوم وبينما كنت كالمعتاد جالسا بالنافذة أنظر إلى الطريق من تحتي سمعتها تسأل: ألا توجد فئران بالمدن؟» نظرت إليها باستغراب وإذا بعينيها مثبتتين على الأرضية القرميدية، كما لو أنها توجه لها السؤال، وليس لي، غرق قلبي عندما سمعتها تلمح إلى الفئران. فهل غزت الفئران هذا البيت أيضا؟ في القرية تخلصنا منها بصعوبة، قلت دون أن أرفع عيني عن الطريق:

« من يدري، قد توجد الفئران هنا أيضا».

ساد الصمت لبعض الوقت، ثم سمعتها تقول:

«لم أر أي فأر هنا».

قلت متحسسا وكأنني مسؤول عن ذلك:

«وما عساني أفعل؟»

نظرت إلي عبيدة. كانت تنحني على وعاء للزهور، وكأنها تخاطبه. وانحنيت كأنني أخاطب خفي وقلت: «هل يستطيع فأر أن يحفر ثقبا في هذا القرميد؟»

نزل الصمت على الغرفة لمدة طويلة. ثم رفعت عينيها إلى السقف، وقالت كما لو أنها تخاطبه:

«قد لا يحفر ثقبا، ومع ذلك يستطيع أن يدخل الغرفة».

حقا لقد أزعجتني ملاحظتها. إن هذه المرأة غير متوقعة، ومن الصعب جدا فهمها، عندما كنا نعيش في القرية كانت تشتكي من وجود الفئران والآن تشتكي من عدم وجودها.

لما كنا نعيش في القرية فجأة برزت هذه الأنواع القارضة في حديثنا، وذات ليلة عندما استيقظت وجدت عبيدة جاثمة في سريرها. لم أعرها أي اهتمام، وقلت في نفسي: دعها تفعل ما تشاء. لكن عندما تفحصتها رأيتها ترتعش، فسألتها: «ما بك؟»

أجابت بصوت مرتبك: «إنه فأر!»

و«ماذا إذن؟» قلت بغضب، وإن تصنعت أنني أتحدث مع نفسي وأضفت: « الفئران دائما تغزو القرى، وما الغريب في الأمر؟» ثم سحبت الغطاء فوق رأسي ونمت.

ولما استيقظت ثانية وجدتها جاثمة كما كانت، سألتها:

«لماذا لاتنامين»؟

«لا أستطيع.»

«ولم لا؟»

«أنا خائفة».

«مما؟»

«من الفئران».

و«ما عسى فأرا أن يفعله لك؟»

«قد يقضمني».

يا إلاهي، هذه المرأة الموقرة تعتقد أن لحمها لذيذ لدرجة أن يأتي الفأر كل هذه المسافة ليقضمها!

وفي اليوم الموالي أشارت لي إلى غار، قالت إن فأرا يدخل منه إلى الحجرة. بحثت عن حجرة بحجم الغار وسددته. فقلت مخاطبا الفضاء:

و«الآن سوف لن يدخل الفأر الحجرة».

وفي الليل أيقظتني وقالت: «الفأر هنا. اسمع!»

رفعت أذني فأيقنت أن الفأر كان فعلا هناك، وقد استطعت تمييزه من الصوت، وفي الصباح اكتشفت غارا آخر في الأرضية وسددته جيدا، وفي الأيام السابعة أو الثامنة الموالية اكتشفنا غيرانا أخرى وسددتها. ومع ذلك يستطيع الفأر دائما أن يجد سبيله إلى الحجرة.

فكرت في وسيلة أخرى. قلت لها إن الفأر لا يدخل بهدف قرضها، بل كان يبحث عن الطعام. إذا وضعنا له طعاما في الدهليز سوف لن يدخل المطبخ أو يزعجنا في غرفتنا اتفقت معي، وخلال يومين أو ثلاثة سارت تحوم في المنزل، وهي تهمس لنفسها. كانت تريد أن تعرف أي نوع من الطعام يحبه الفأر. كيف يمكنني أن أردها للصواب، وأنا نفسي لا أدري أذواق الفأر. فكرت خفية أن

ألتزم الصمت عن ذلك.

وفي اليوم الثالث جاءت منشرحة وراضية. لقد عثرت على معلومات من مكان ما تفيد أن الفئران تهوى الجبن، وكل يوم كانت تعلق كيسا من خثارة اللبن في وتد لتصنع جبنا، وكل مساء يكون الجبن جاهزا.

وذات صباح جاءت تركض باهتياج، وقالت بفرحة عارمة: «لقد التهم ا لفأر الجبن!»

وبعد ذلك كنت كلما خرجت أفحص بعناية الطبق الذي وضعناه للفئران لأرى هل كان فارغا أم لا، وإذا استيقظت صدفه في الليل أنصت باهتمام لأعرف هل الفأر يقضم الجبن.

وذات صباح بعد أسبوعين دخلت عبيدة الغرفة متجهمة، وقالت: «لم يأت أي فأر». سألتها متعاطفا معها: «ألم يأت أي فأر؟ ولماذا؟»

قالت: «إن الجبن وقطعة اللحم المشوي لاتزالان كما كانتا في الطبق».

ذهبت إلى الدهليز فرأيت عصفورا ينقر الطبق. ناديت عبيدة وقلت لها: «انظري، عصفور يأكل طعام الفأر!».

اقتربت من الباب وقالت بصوت كله شفقة: «دع العصفور المسكين يملأ بطنه، إنه جائع بدون شك».

وكل صباح كانت عبيدة تناديني، وتخبرني بحسرة أن لا فأر زار الدهليز في الليل. وفي ذلك الوقت أتى سيكاندر وأقنعنا بمرافقته إلى كاراتشي.

ومع مجيئنا إلى كاراتشي كنت قد نسيت الفئران تماما.لكن في ذلك اليوم فأجاتني عندما ذكرت القط وشعرت بقلق كبير. لقد خدعتني بلعبة الفأر عندما كنا بالقرية. وقررت أن لا أدعها تسوقني إلى هذه اللعبة مرة أخرى. وبعذر أو آخر كانت كل يوم تثير موضوع الفأر، لكنني كنت أرفض بعناد الاستجابة لنغمتها.

وفي يوم من الأيام عزمت أن تعود إلى القرية. اعترض عليها سيكاندر وبذل كل ما بوسعه ليغير رأيها لكنها كانت عنيدة، وفي اليوم الموالي امتطينا القطار في اتجاه القرية، وفي طريقنا كانت تردد لنفسها أن الفئران ينتظروننا دون شك، لكنني لم أنسق إلى التجاوب معها. نزلنا بمحطة ثانوية وأكترينا عربة إلى القرية.

صدفة التقينا بفازلا وسألته: «فازلا، من أين أنت قادم؟»

«من المدينة، وأنا ذاهب إلى القرية لأقدم الطاعة إلى الولي الصالح».

«هل أنت تؤمن بالولي داروت؟»

هز رأسه وقال:

«كيف يمكنني أن أومن به وأنا لم أره أبدا؟»

و«لماذا إذن تزور ضريحه بانتظام؟»

«إن في ذلك سر».

«ما هذا السر؟»

«السر الوحيد هو أن تقلع عن التفكير بنفسك، وأن تركز على شخص آخر سواء كان ناسكا أم فأرا».

سألته بدهشة: «فأرا؟»

قال وهو يبتسم ابتسامة ملغزة: «نعم، حتى ولو كان فأرا» ثم أضاف: «تابع طريقك إلى القرية يا شودريجي، سألحق بك بهدية للولي».

كانت العربة تكاد تنطلق عندما سألت سوبا السائق ليتوقف لحظة، وبدون شعور صحت:

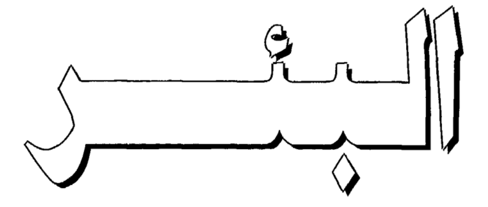
«عبيدة!».

نظرت إلي عبيدة مندهشة. لا أتذكر كم مرة ناديت زوجتي باسمها لسنوات عديدة. قلت: «عبيدة، هيا نأخذ معنا بعض الطعام للفأر من هنا».

علت وجهها ابتسامة خافتة وقالت: «لقد حملته معي». وأخرجت علبة جبن إنجليزية من محفظتها، وقالت بصوت مرتبك: «يا أبا سيكاندر، أتعتقد أنه سيعجبه الجبن الأجنبي؟»

المصدر:

Contemporary Urdu Short Stories An Anthology
Edited by Jai Ratan
(Vanguard Books (Pvt.) Ltd., pakrstan, 1991)



البئر

• سهيل الشعار

(١)

لم يكن منزلنا الصغير بعيدا عن البئر، ما أصبح بعيدا الآن هو الماء في قعره، ففي الشهر الماضي نضحت أمي آخر قطرة ماء من البئر، وأعلنت لنا في المساء عن هذه الكارثة التي حلت علينا... بدأ خالي يحضر لنا مقطورة المياه كل ثلاثة أيام، تملأ والدتي الأوعية الفارغة والبرميل الذي كان منذ زمن مركونا هناك، في إحدى زوايا غرفتنا الضيقة، مهملا كقطعة قماش مهترئة، لقد جاء زمنه الآن، كل شيء قديم يمكن أن يصبح جديدا بمجرد حاجتنا إليه، تصبح نظرتنا مختلفة إلى قيمته، وأهمية استعماله.

الأمر الغريب الذي بدأ يزعجنا ويقلق راحتنا ونومنا، هو تلك الأصوات التي كانت تخرج في الليل من قاع البئر.

في البداية سمعتها أنا...

نهضت ذات ليلة، اقتربت من النافذة...

كان القمر بدرا، مدورا، ساطع النور، كقطعة ثلج، تضيء الطرق الوعرة والغابات الموحشة، وقمم الجبال العالية... ثم بدأت مخيلتي تصنع صورا ووجوها، ثم تلبسها لتلك الأصوات المدهشة الغريبة القادمة من أعماق البشر.

أيقظت أخي الصغير ليسمع معي، أو يذهب برفقتي إلى الحديقة، كنت بحاجة إلى من يقف إلى جانبي، وأنا أحدق في البئر مصغيا إلى الأصوات، وعندما نهض أخي وسمع ما سمعت، عاد مسرعا إلى الفراش، لف جسده وتكور على نفسه كحلزون صغير، سحب اللحاف وغطى رأسه متمتما: أعوذ بالله... هذه أصوات الجن!!

(٢)

لم ينقطع خالي عن تزويدنا بالمياه، فقد كان يملك مقطورة خاصة لتوزيع الماء، إلى أن جاء يوم من أيام الخريف، نهاية الخريف على ما أذكره، وكنت قد اتفقت مع أخي الجبان بألا يخبر أحدا عما سمع، وما أن ملأت والدتي الأوعية والبرميل، وهم خالي بالذهاب حتى لحقت به، وطلبت منه أن يصغي قليلا:

- هناك أصوات تنطلق في الليل من جوارنا...

- من أين يعني؟

- أعتقد أنها قادمة من البئر المهجور.

صمت خالي، وحدق بوجهي للحظة، كأنه مازال يفكر بكلامي.. ضحك فجأة بلطف، أمسكني من يدي وقادني نحو البئر، وهناك انحنى والتقط حجرا ثم رماه...

- إذا كان هناك عفاريت ستخرج إلينا الآن.

انتظرنا للحظات، أحسست أنها يوم كامل طويل ممل... ثم جاء صوت اصطدام الحجر بقعر البئر الموحش.

استدار خالي ومضى، في حين بقيت أحدق في فتحة البئر التي تشبه عينا مفقوءة لعملاق أسطوري منقرض.

وحين عدت، سألتني والدتي: أين كنت، ولماذا تركتهم ينقلون الماء وحدهم؟

- كنت أسير مع خالي قرب البئر.

قال أخي كأنه تذكر:

وهل سمعت أصوات العفاريت؟

أجابته والدتي غاضبة:

أصمت يا قرد.. أصمت.

ثم التفتت نحوي متابعة:

لاتذهب مرة ثانية، البئر دون غطاء، وقد تقع فيه.

(٣)

لم أصارح أمي بحقيقة تلك الأصوات التي كانت تأتي إلى أذني في منتصف كل ليلة، بيد أنها ذات ليلة استيقظت، فوجدتني واقفا قرب النافذة، همست:

سعيد.. ما بك يا بني، أأنت مريض؟

- لا

- إذن ماذا تفعل قرب النافذة؟!

- لا شيء.

نهضت... لأول مرة منذ عدة أعوام ألحظ تقدمها في العمر، زحفت نحوي بتثاقل، وقفت إلى جانبي، ثم سمعتها تقول:

ما الذي يقلق بالك يا سعيد؟

- اصغِ معي إلى تلك الأصوات..

جمدت أمي، حتى أحسست أن مشاعرها وأعصابها تقطعت فجأة كأوتار عود قديم، جاء الصوت مرة أخرى قادما من أعماق البئر المهجور كأنه ينادي أحدا ما، أو كأنه يطلب نجدة أو مساعدة.

ضمتني والدتي إليها، وعدنا دون كلام، ثم بعد قليل سمعت نحيبها ممزوجا بتلك الأصوات، ولا أعرف تماما لماذا خطر في ذهني هذا السؤال:

أتعرفين لمن هذه الأصوات؟

كل شيء توقعته في تلك اللحظة إلا جوابها.

ضمتني مرة ثانية، وسمعتها تردد بحزن وحسرة:

إنه صوت والدك.

- صوت والدي!؟

ازداد نحيبها وارتفع ليملأ الغرفة، كما كان خالي يملأ البرميل الفارغ بالماء، استيقظ أخي الصغير وجمد في مكانه، كأنه لايصدق ما قالته أمي.

- وهل أبي داخل البئر؟

- كان والدك هو من حفره، وكان سعيدا جدا بوصوله أخيرا إلى المنبع، ثم شرع يستيقظ كل صباح ليذهب ويحضر لنا الماء البارد العذب، لقد منح الكثير من المياه إلى سكان القرية، والقرى المجاورة، دون مقابل، وذات صباح ذهب ولم يعد، وبعد عدة ساعات انتشلنا جثته من البئر.

وقف شعر رأسي، وجحظت عيناي بهلع، وسمعت أخي يسأل:

هل وقع أبي في البئر؟

قالت أمي بكآبة:

ربما.

قلت:

ألم يكن والدي يعرف السباحة؟

- بلى

- إذن كيف غرق ومات!؟

صمتت أمي، لفت جسدها البائس، النحيل كقطعة خشب ميتة، ثم حاولت النوم، في الوقت الذي بقيت فيه ساهرا، لا أدري لماذا لم تخبرني والدتي عن هذا السر من قبل، حيث إنها كانت قد أقنعتني - كما أقنعت أخي من قبل - بأن والدي مات إثر إصابته بمرض خطير.

(٤)

بعد عدة أيام استيقظنا فلم نجدها، ذهبت بسرعة إلى منزل خالي، فحضر للتو، سألنا الجيران عنها، أكدوا لنا أنهم لم يشاهدوها في ذاك الصباح أبدا، خرجنا نبحث عنها..

وجدناها أخيرا داخل البئر جثة هامدة، لقد رمت بنفسها هناك من حيث كان يأتي صوت أبي.

والغريب في قصتي هذه، أن الأصوات اختفت من وقتها، إنما ما وجدته ذات يوم أدهشني وجعلني أفكر بعبثية هذا الوجود وسخافة ما يحتويه...

نزلت البئر ذات صباح ومعي قنديل، كانت العناكب قد غطت بخيطانها كل شيء، وصلت بصعوبة إلى القعر لأجد هناك حجرا كبيرا جدا، مربوطا بحبل ثخين ومتين كالفولاذ وأعتقد أن والدي أغرق نفسه عمدا رابطا جسده الهزيل بالحجر لكي لا يكون هنالك أية فرصة للعودة.

يبدو أنني أدركت أخيرا سر الأصوات المنبعثة من البئر، لقد كان والدي ينادي أمي، ويدعوها للانتقال إلى جواره، فلم تقو على عصيان أمره، هي التي لم تكن قد رفضت له أمرا قط، وهو حي، فكيف ترفض إطاعته وهو ميت...



قصة: زرياف عبد القادر المقداد

.... ولما أصبح القمر بدراً، واكتمل في كبد السماء، أصاب الهلع قلب الصبية. مارت، فأجهضت السماء غيومها، وحاضت الأرض سيولاً. فخرت راكعة عندما رأت أميرها وقد عراه ضوء القمر، فعرفت فيه قزم القبيلة القميء الذي هربت النسوة منه وأجهضت الأمهات لرؤيته عندها سقطت ميتة...!!

منذ وطئت حوافر البشر أرض الجنوب وكنست الريح وجه الأرض فكشفت عري الطرقات الترابية... استيقظت «نوف» أميرة الليل، حلم المراعي أنشودة المطر النقية فوق وجه الأرض. طفلة الهباء والحقيقة في البراري، بدوية تغزل بضفائرها أغنيات الرعاة، وصهيل الخيول ورعاف البدو حول سراب الماء.

يقول بعض البدو أن الجد الأكبر «تيم الأشقر» كان قد رأى في منامه أن الموتى يلحقون بهم أنى ارتحلوا، ولما خاف على قطعان الأغنام والإبل، وعلى

الصبايا والفتيان. قرر أن يقيم بيوتا من اللبن، ويزرع بعض السهول ويرتحل أيام الربيع وراء المراعي.

«نوف» قالت لجدها:

«لقد رأيتهم يا جدي يلحقون بنا، تتقدمهم قطعان الأغنام، ويحملون قرب الماء على دوابهم، حداء أبلهم يوقظ النيام في الليل.

تململ «تيم الأشقر» وفكر طويلا في أن يقيم مقبرة في الخلاء. قال لهم: في الليل يبرد موتانا، وفي النهار يرقبون باطمئنان أحبتهم سنمكث هنا، لن نتركهم بعد اليوم خلفنا يبكون نيران الخيام، ويلحقون السهارى حولها، لن نترك الليل يهوى فوقهم فيخنقهم.

ثم تابع: لقد أضعت عمري أركض وراء السراب في الصحراء، أضعت لون وجهي، وسحنة دمي، تركت قبور أحبتي خلفي الآن علينا أن ندجّن موتانا، ونرقد جوارهم.

ضحكت السماء متباهية، وفاضت دموعها غزيرة، غسلت وجه الأرض وزرعوا الكرم الأخضر. وقال «تيم الأشقر» لأولاده: يكفي أكلتنا البراري. عليكم ببيوت تقف في وجه المطر.

ذات يوم جاءت نوف إلى جدها، وقالت: «إني أرى في المنام جثتي تمشي أمامي، يتعقبها أمير من الحاضرة... ماذا تقول يا جدي؟! راع الجد الأكبر ما سمع، ومن يومها لم يغفل عن الصبية، ولم يأل جهدا في الاهتمام بها.

... ومن يومها بدأت حكاية الصبية، لقد اعتادت على التيمم بالتراب، لكنها في غفلة من جدها وأمها تيممت بماء المطر.

أغواها الماء، سحرت بندى أنامله فوق وجهها ورموشها، مد يده إلى تقاطيع الوجه، رسمها، طوق عينيها وجهها المدور، شفتيها، اتقدت نار الصبية، قفزت إلى الوراء، كادت تسقط، مد الماء يده، اخضرت الصبية، ورسمت جذورها فبدا وقع خطواتها محفورا على الطين، ولم تعد الريح قادرة على كنس آثارها.

اقتادت خلفها صبايا البدو، وحكت لهن عن حلمها: «الماء يغسل البدن والشعر يسترسل فلا نقصه كما نقص أصواف الأغنام، أيدينا خشنة تخرمش وجوهنا... غدا يأتي الغجر، سنلحق بالغجريات لنتعلم طقوس الرقص والوشم، قص الأظافر، كحل العين والفوز بقلوب الرجال».

وأقسمت أنها ستسأل جدة الغجر الكبيرة عن حلمها.

وفي غفلة من أمها، اقتربت من خيام الغجر، استرقت النظر إلى طقوسهم وخرجت في الليل لتشم وجهها العذري بالشجر والخضرة والماء.

أقامت الغجريات طقوس الوشم للصبية وخربشت الأنامل نشيد الروح فوق الوجه بالكحل والدمع والدم. زخت السماء دموعها، ووشمت الأرض وجهها بالزعتر البري والبابونج، ورفرفت الأعشاب الطرية عصافيرا تحت أقدام قطعانهم، كانت صبايا البدو يتسابقن مع الرعاة إلى المراعي، فتزهر دقات القلوب ويعلو أنين الناي فرحا مغموسا بوجع الترحال.

في الليل يهجع الكون، وأصوات تأتي من رحم الهواء، يعزقها الصدى، تلمسها أوتار القلب فتغرف الوجع فيها، ثمة حداء ينتظر الغروب ليصعد أدراج الليل ويسكن الصدور المغلقة دائما على حزن ما...

وقفت في وجه جدها قائلة: أكلتنا البراري.

ذهل الكبير وصاح بأمها، كيف وشمت وجهها؟

ولم تعرف الأم ماذا تقول... بكت طويلا....

حتى أتت ليلة القمر وقد نظر إلى البيوت الطينية، رسم ظلالها أمامها ورسم ظلال الوجوه والمقابر والمراعي... وضحك..

التفتت الصبايا حول «نوف» التي قامت تتلوى، ترقص بقدمين عاريتين، ووجه عار، وروح عارية، تتسلق جبال الصمت حول البيوت، وتلف خصرها الندي أعواد الريحان، وعيون العجائز ترقب بذهول صبية المراعي ويديها الناعمتين..

يقطر العسل فوق وجهها، ويرتشف ضوء القمر ظلال جسدها فوق التراب وتغني:

«هاناي لاقيت العزيز علي
وهاناي ميعدنا أوقات عشية
هاناي جاني وراد
وهاناي لاقيت الغزال الشارد
وهاناي بالمحبة جارد
وسلمتله قلبي رفعت ايديه» «ا»

ودارت الصبية... ثم توقفت... وهي تبحث عن ظل ما... وربما حلم ما... في الليل ترى بريق عينيه حول النار، حتى إذا أخمدها النعاس فقدته..

وعندما يخبىء النوم جنوده تحت رموشها. ترى الأمير الملثم يحمل جثته على كتفه ويعبر من بوابة في الصحراء...

قالت لها عجوز الفجر: إياك والالتفات وراءك...

لكن الحلم... أغواها...، لم تعد قادرة على حلب الأغنام بيديها الناعمتين كانت تغني لتوقظ عجائز البدو، اللواتي لفظن الصبية وقلن: تاهت.... تاهت...

مرت سنوات يركض ظل الأمير الحلم خلف قوافلهم. في الربيع، يخبرها الشيخ والقيصوم عن خطواته، ويختبىء في بيوت الطين التي بنوها للشتاء... حتى حل القحط بالأرض...

نحلت الأعشاب الطرية ولم تلق بذورها إلى الأرض للسنة القادمة غارت دموع السماء، جاع الناس، والأغنام أقعت جوار قبور الموتى ثم... قرروا الرحيل وراء الماء...

ولما رحلوا... أقفرت السماء من أبل الغيوم، وحاضت الأرض ينابيع وسيولا ابتلعتها قطعانهم ودوابهم... ولم ترتو...

اغتسلت النسوة من إثم الخطيئة... فجززن الشعر فوق الحجارة السود..

اتكأ تيم الأشقر على عصاه فخذلته، بكاها وبكته...

ركضت الصبية كغزال شارد إلى الغدير، صاحت: الماء... الماء...

لكن أشجار الخضرة فوق وجهها جفت، احدودبت العجوز أمها، ولم تعد قادرة على السير... جاع الأمير الملثم..

نظر إلى وجهها فرأى غزالا تركه الرعاة، وانحنى الجد الأكبر...

ركض الغزال مؤمنا، ابتسم له، ثم فاضت عيناه دمعا وهو يمسك قوسه ونبله...

لعق الغزال دمعه ودمه فوق وجه الأمير الذي أشاح عن وجه القمر كي لا يكشف ظله... ثم ابتدأ يتناول طعامه، وهو ينظر إلى الأفق. شرب تيم الأشقر من الماء، روى قطعانه، لكنه مات بعدها بوقت قصير.

بعد سنوات شهد البدو أن بوابة هناك تقف في أرض الجنوب، تطل منها بين فينة وأخرى صبية تنظر إلى جثتها موسومة بالخضرة والماء ويقطر الندى من أناملها...

كانت خاوية تماما، وعارية تماما... إلا من غلالة دمع تستر روحها وجسدها يتهاوى قطعة... قطعة...

«١»

من أغاني النجع في الصحراء الليبية



قراءات



وتجلي الجميل

• بقلم: عباس يوسف الحداد

لقد كانت حالة الاغتراب التي نشأت بين العالم المعيش للإنسان، وبين عدم فهمه لنص الكتاب المقدس دافعا رئيسيا وراء نشوء المنهج الهيرمينوطيقي في الفلسفة، وكانت النزعة الفينومينولوجية التي يتزعمها كل من هيدجر وهوسرل لها فاعليتها الملحوظة على تطوير المنهج التأويلي، عن طريق محاولة تضييق هوة الاغتراب بين النص والوجود/ العالم.

فكان - في البداية - لابد من علم منهجي له أدواته الاجرائية الخاصة حتى يمكن أن يقوم بدور المفسر «لعدد من ظواهر وخواص وجودنا المعيش» سواء في بعده الفني أو التاريخي أو الديني، وهو ما يؤكد انتساب العلم نفسه (الهيرمينوطيقا) إلى «هرمس المفسر الأول لنص الكتاب المقدس. بعد

ذلك نشأت أولية العلم الذي سوف يخطو خطوات بعيدة، ومفتوحة على الوجود بجميع تجلياته ومنه «النص» الأدبي دون أن ننسى ذلك التمييز الهيرمينوطيقي أيضا بين «العمل» و«النص».

وبداية يتضاد المنهج الهيرمينوطيقي مع كل نزعة دوجماطيقية جامدة تسعى إلى تحليل الظواهر - ومنها الفن والإبداع - وفق رؤية وليدة ومسلمات تقنية أو ذهنية مسبقة، هذه النقطة الجوهرية هي التي جعلت كتاب جادامر الأول «الحقيقة والمنهج» الذي صدر في العام 1960 يبدو متناقضا من وجهة نظر البعض الذين أنكروا اتساق الحقيقة والمنهج دون الانتباه إلى محاولة جادامر «الكشف عن ذلك النوع من الخبرة بالحقيقة التى تبقى من اختصاص علوم الروح، ولاتكتسب من خلال النموذج المنهجي للعلم».

إذن ليس المنهج هو الباب الوحيد لبلوغ الحقيقة، فخبرة الفن والوعى به، وذلك الحدس الروحي تكمن وراء بلوغ تلك الحقيقة.

ومع ذلك فإن جادامر لايتحرر تماما من كل نزعة منهجية، بل أنه يصرح أن منهجه فينومينولوجيا بالأساس، مما جعل «الفن يشغل مساحة واسعة من اهتمام الفلسفة الهيرمينوطيقية لدى جادامر، باعتباره مثالا خصبا للحقيقة التي تحدث في خبرتنا الإنسانية من خلال خطاب مباشر، ومن ثم هو يرفض انقسام عالم الإنسان إلى ذات وموضوع وفق التصور المنهجي الذي يلغي عبر ذلك التقسيم الحدى تمثل الإنسان للخبرة الحية المعيشة.

ويرى جادامر أن «الفن» واحد من المواضيع التاريخية، إذ من خلاله يمكن التعرف على أنفسنا، ويصنع الفن تاريخا حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه.

وقد كانت دراسة جادامر القيمة «تجلي الجميل»: الفن بوصفه لعبا ورمزا واحتفالا من أهم الدراسات التي تلت كتابه «الحقيقة والمنهج»، والتي تناول فيها «الفن» وعلاقته بالوعى الجمالي والوعي التاريخي، وربما كانت هذه الدراسة الإجراء الأسلوبي والعملي لنظريته في الهيرمينوطيقا، فإذا كان كتابه «الحقيقة والمنهج» هو الجانب النظري الأكاديمي البحت لنظريته فإن دراسته هذه تعد الجانب التطبيقي للنظرية، وقد سعى في هذه الدراسة إلى مناقشة المقولات التاريخية السابقة عن الفن، بدأ من الفكر اليوناني الذي يعده جادامر الأصل البعيد لحاضر الفكر الغربي، وصولا إلى مقولة هيجل عن الفن القائلة بأن الفن يمثل بالنسبة لنا «شيئا من الماضي».

ويتكئ جادامر على مفاهيم ثلاثة رئيسية تشكل رؤيته الهيرمينوطيقية الفلسفية الخاصة به، ألا وهي: التفسير والفهم والحوار، تتفاعل فيما بينها بهدف مد جسور حية بين النص / الفن كأحد الظواهر الجمالية للوجود، وبين استيعاب الخبرة الإنسانية له وعدم اغترابها عنه، فالحقيقة أن جادامر يرى أن مهمة الهيرمينوطيقا كمحاولة لتجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية

هي مهمة يمكن تعريفها من خلال نموذجين للاغتراب السائد في وعينا المعاصر..

وهما اغتراب الوعي التاريخي، واغتراب الوعي الجمالي، فالوعي الجمالي هو الذي يتحكم في استحسان أو رفض شكل فني ما، وهو الذي يقرر في النهاية «القوة التعبيرية لما يكون موضوعا لحكمنا»، إن نوعا ما من الأزمة المعرفية تنتج من علاقتنا بفنون الماضي، التي أصبحت مغتربة عن وعينا الجمالي،ذلك لأننا ننظر إليها من خلال الرفض أو القبول الجمالي دون النظر إلى أنها ابداعات وفنون أنتجت من أجل أن تقول شيئا ما الأناس يحيون في عالم مشترك.

إن اغترابنا هنا ينشأ من عدم انفتاحنا على الحقيقة التي يحملها العمل، ورغم أن جادامر رفض الطريقة التي طرحت بها فكرة الشعب منبع الفنون، أو ضرورة ارتباط الفن بالشعب، والحديث حول تكريس الفن والأدب، إلا أنه رأى - بعيدا عن التباس المقوله بالتنظير السياسي الاشتراكي - أنها فكرة تنطوي على استبصار أصيل

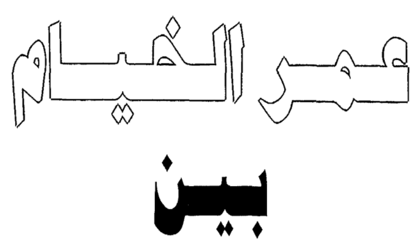
إن عملية الفهم الهيرمينوطيقي تتأسس على كسر اغتراب الوعي الجمالي تجاه الفن أو (العمل) حتى يمكن له القيام بدوره الذي لايكتمل دون فهم مواز للأفق التاريخي السوسيولوجي المعرفي، العالم الأصلي للعمل الفني.

لقد اهتم جادامر بفكرة الزمن والمسافة التي يمكنها أن تصنع حاجزا بين الإنسان ووعيه الجمالي بالفن أو حضوره التاريخي الفعال، فكما أن الناس يفقدون الألفة بمعنى الزمن، لذلك يبقى مفهوم المسافة الزمانية أو التاريخية «هو القاسم المشترك الذي يدخل في نسيج وعينا الاغترابي إزاء كل من الفن والتاريخ».

وفي مقالة «لعب الفن» يهتم جادامر تفصيليا بما يحدث بالفعل عندما تحدث لنا خبرة بعمل فنى ما باعتبار ذلك الأسلوب أكثر تنويرا من مجرد تحليل الحالة المنطقية للأحكام الجمالية، إنه في «تجلى الجميل» يولي اهتماما بما تكون عليه الخبرة بالفن وليس الكيفية التي تتصور بها هذه الخبرة داخل العمل الفني. مثلما اهتم في كتابه «الحقيقة والمنهج» بما يحدث في العلوم الإنسانية من هيمنة المناهج العلمية، وطرحه لنواحي القصور في دور مناهج البحث في العلوم الإنسانية، أكثر من اهتمامه بما يرجوه المشتغلون بالعلوم الإنسانية، وبناء على ذلك فقد سعى جادامر إلى التمييز بين الخبرة والتجربة.

إن مراجعة جادامر لفكرة كانط في كتابه «نقد مملكة الحكم» وتأثره بـ هيدجر وهوسرل وهيجل يجعله في تصوره العلمى للجمال الأدبي بعيدا عن علم الجمال الأنجلو-أمريكي، إلا أن كتابه بما يثير من قضايا يمثل تماسا مع ذلك المنحى السابق عليه والشائع في أوروبا.

● **صدر كتاب تجلي الجميل لجادامر تحرير روبرت بارناسكوني وترجمة سعيد توفيق ضمن المشروع القومي للترجمة عن المجلس الأعلى للثقافة في العام 1998.**





• بقلم: خالد عبد العزيز السعد

ولد الخيام ببلاد (فارس في نيسابور) عام (1051م)، وقد شهد عصره أحداثا خطيرة إذ تمكن السلاجقة من التغلب على الغزنوية في أقصى الشرق الإسلامي حوالي عام (1040م) واستطاعوا القضاء على الدولة البويهية بفارس والفوز باعتراف الخليفة العباسي.

هذا في الشرق وأما في الغرب فقد تمكن الصليبيون من احتلال (انطاكية) وتأسيس إمارة في «الرّها» والاستيلاء على القدس سنة (1099م) والتوسع في احتلال سواحل بلاد الشام.

ففي هذا العصر المضطرب عاش الخيام، وتذكر الروايات أنه واسع الثقافة عالم باللغة العربية والفقه

مبدع في ميادين الرياضيات والفلك، ويظهر إبداعه هذا في توصله إلى حل معادلات من الدرجة الثانية بطرق جبرية وهندسية.

فالخيام ليس مجرد أديب حالم بل هو أديب عالم شعره يغير الأقدار لا يحاكيها يحاول اختراق جلد الوجود لا أن يضمحل في الانفعال والتلقي. وقدرته كبيرة على التحويل والتغيير والبحث بعيدا عن الأعماق. وهو مصرّ على معرفة الحقيقة. والسحر في شعره ليس الحيلة أو البراعة ولا البيان الخلاب، ولكن في نفوذ جماله الروحي.. الجنسي.. الكوني واكتشاف المفاتيح المضيعة وحيث يتساءل:

لماذا أتيت الكون؟ أو فيم أذهب؟

إنه قد أطال في التأمل في تفهم الوجود وصيرورته والوجود الإنساني ضمن كلتا صيغتيه الفردية والاجتماعية، وأن خيبته في مسعاه الإدراكي كانت وراء عدميته على الصعيدين العملي والنظري.

يدٌ لي في جام، وأخرى بمصحف
وطورا أنا الجاني وطورا أنا العفّ
أعيش ومالي ذا الأفق مبدأ
فلا مسلم محض ولا كافر صرف

فهذه العدمية هي اللاموقف فإنها تعني كثيرا من القلق والشك والضياع وهذه أمور يطيل الخيام فيها ويكثر من الإشارة إليها وتتجلى بدقة في إطار الموضوعات التالية:

الموت والفناء، الحتمية.. المعرفة.. المجتمع

الموت أو الفناء: في الموت يتوضع دائما الإشكال الوجودي الأعظم ذلك الذي تتحطم فيه كل معاول الإرادة الإنسانية.. تشعر أحيانا أنه يكتب وراء الكتابة كصوت من ينطق من وراء الموت وهو الإشكال الوجودي الذي حمل الفيلسوف (هدجر) على أن يعتقد بأن الإنسان هو وجود الموت في جوهره وحمل الشاعر العبقري في عصر ما قبل الإسلام طرفة بن العبد على أن يقول:

ألا أيّهذا الزاجري احضر الوغى
وأن أشهد اللذات هل أن مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
فذرني أبادرها بما ملكت يدي

لقد أدرك طرفة بن العبد أن الفناء أحد خصائص الهوية البشرية.. إنه قدرها الكامن فيها، فهب يعارض هذا القدر بالانكباب على اللذات، وكانت الخمرة في عدادها، وهذا موقف شد ما يهفو إليه الخيام إنه يقول:

أتقول لا أحسو الطلا خوف الردى؟
ستموت إن تشرب وإن لم تشرب

ويقول أيضا:

هات المدام فإني لست أعلم هل
متى زفرتُ لصدري يرجع النفسُ

وبما أن الموت هو نهاية الشوط بالنسبة للإنسان، فالقيم الطبقية والاجتماعية بشكل عام هي محض هراء، وكل تفاوت في النهاية زائل، لأنه مصطنع والحقيقة الوحيدة كون الناس سواسية، وبالموت تبدو هذه الحقيقة ناصعة:

لئن عمرت، صاحي، ألف حول
فسوف تعاف هذى الدار قهرا
وإن تك سائلا أو ربّ تاج
فذان سيستويان أمرا

الحتمية:

والحتمية إشكال وجودي آخر طالما حاولت الأديان والفلسفات إضاءة جوانبه والشاعر العظيم يضاهي المؤمن العظيم والفيلسوف العظيم في رحاب القضايا الوجودية الكبرى وكذلك كان الخيام في رباعياته، إنه يتخذ نقطة البداية في وجود الإنسان موقعا للبحث عن توفر شروط الحرية فيدرك أنه ليس من خيار، وينقلب إلى نقطة النهاية فيجد الذات الإنسانية مستلبة مقهورة فلا يملك إلا أن يندب حظ هذا الكائن البائس:

لو كنت رب اختيار ما أتيت إلى
الدنيا ولم أرتحل عنها ولن أبن
ما كان أسعدني لو لم أجيء أبدا
للدهر يوما ولم أرحل ولم أكن

غير أن الخيام يرفض أن يكون مسلوب الإرادة.. إنه يحاول تفجير ينابيع الحرية الثرة في صميم صحراء الحتمية ويلوح بإرادته في وجه القدر المحتوم عازما على ممارسة صيرورته بالكيفية التي يشاء يتحول ويتفاعل ويفرض إرادته على العالم من حوله وأن يبدع خيارا وكانت الخمرة خياره المفضل:

إن كنت قبل أتيت بدون اختيار
وسوف أرحل عنها غدا باضطرار
فقم نديمي سريعا واعقد نطاق الإزار
فسوف أغسل هم الدنيا بصاف العقار

المعرفة

قلنا إن الخيام عالم قدير ونتوقع من العالم أن يقدر العقل ويعظم شأنه لكن الخيام في هذا الموضوع يذهب مذهبا عجيبا إنه يحمل على العقل حملات قاسية بل إنه يريد الحياة بعيدا عن هذه الملكة، والسكر في اعتقاده هو الوسيلة المثلى لطرح العقل جانبا:

لم أشرب الراح لأجل الطرب
أو ترك ديني واطراح الأدب
رُمتُ الحياة دون عقل لحظة
فهمتُ بالسكر لهذا السبب

وقوله:

إن الذين ترحلوا من قبلنا
نزلوا بأحداث الغرور وناموا
اشرب وخذ هذي الحقيقة من فمي
كل الذي قالوا لنا أوهام

هل هنا التوجه ضرب من العبث ولكن سرعان ما يفصح عن رأيه في هذه القضية حين يقول:

إذا لم يكن علم اليقين بممكن
لنا وانقضاء العمر بالشك خسران
فلا ينبغي أن نترك الراح لحظة
وسيان حين الجهل صاح ونشوانُ

لكن ما هي الوسيلة المعرفية التي مكنت الخيام من إدراك بطلان قيمة (العقل) إنه يسميها البصيرة فيما قد علم أنه لم يعلم بعد بخلاف (ديكارت) الذي رأى في العقل منقذا من الشك (أنا أفكر إذا أنا موجود).

يقول الخيام:

إني وإن ذقت الغرام وقلَّ لي
من مبهم الأسرار ما لم يُفهمُ
فاليوم حين فتحت عين بصيرتي
أصبحت أعلم أنني لم أعلم

ويتراءى لنا أن هذه الملكة العرفانية التي يدعوها الخيام (بصيرة) هي ذات الملكة التي نسميها حدسا.. إنها القدرة المعرفية المتأبية على مناهج العقل

المترفعة على قوانين المنطق والخيام لم يكن المثقف الوحيد الذي أعلن إفلاس العقل في عصره وإنما شاطره في ذلك مثقف كبير هو «أبو حامد الغزالي» كبير أساتذة المدرسة النظامية الذي سلط على سدنة العقل (الفلاسفة) كتابه «تهافت الفلاسفة»، وبين أن العلم اليقيني هو «المنقذ من الضلال» وعلى حين انتهى اليأس من العقل بالخيام إلى الخمرة فقد انتهى بالغزالي إلى دروب التصوف معجزة الشفاء والقيامة، فالشفافية الملغومة هي أيضا شفافية.

الانتماء والمجتمع

أما على الصعيد الاجتماعي فإن الخيام عاش أزمة انتماء عميقة ومعاناة حقيقية ولذا نراه مولعا بالعزلة نافرا من العلاقات الاجتماعية في مأمن قاهر بين غابات الخيال المغلق كالقبر يقول:

ما خلق الله راحة وهنا
إلا لمن عاش مفردا عزبا
من ترك الانفراد واقترنا
فقد جنى بعد راحة تعبا

والخيام زاهد في الشهرة غير طامح إلى اعتلاء مراتب المجد، فالشهرة تعني المغالبة والتنافس، بل الصراع وأن من يلتفت إلى المعضلات الكبيرة في الوجود قلما يعبأ بمثل هذه المشاغل الآنية.. ثم إن الشهرة ذاتها لا تريح دائما، وإنما تكون مصدرا غنيا من مصادر القلق، فالإنسان قلق لأنه يطمح فيها وهو أيضا قلق بعد امتلاكها إذ عليه الاحتفاظ بها إنه يدير ظهره للأمجاد كما تجفل ظبية الغابة وتقفز من بين الضجيج ومن بين أيدينا إلا من الحيوانات الداجنة يقول:

إن اشتهرت فشرّ الناس أنت وإن
كنت انزويت فقد عانيت وسواسا
لو كنت خضرا أو الياسا سعدت بأن
لا تُعرفنّ ولا تعرف الناسا

فالخيام فيما نرى ذو نزعات خاصة في ممارسة الحياة فهو مغرم بالغواني شغف بالخمرة:

لا عشت الا بالغواني مغرماً
وعلى يدي تبر المدام الذائب

ولا شك أن وسطه الاجتماعي يمور بأسباب الانحلال ولم يك يرقى إلى المستوى الذي يتطلع إليه إنسان شاعر حالم ومفكر عالم يفعل فعله في القوى المجهولة الطاغية والخارقة وليس الحيلة والتدليس بل كان هذا الوسط يقلق الخيام، فالدين غدا لبوسا وغطاء يخفي التدليس.

فيقول:

وإنما أنة السكير في سحر
خير من الزهد والتقوى بتدليس

ويقول أيضا إن العُهر الصريح أفضل من العفاف المصطنع المضلل

قال شيخ لمومس أنت سكرى
كل آن يصاحب لك وجدُ
فأجابت: إني كما قلت، لكن
أنت حقا كما لدى الناس تبدو؟

هذا وإن تهالك الخيام على الخمرة كان في جانب فيه ردّا على الأنانية المتفشية في المجتمع ودواء ناجعا لتضخم الذات والشعر عنده ما قبل الإنسان وأنه الإنسان وما وراءه وفوقه وبعده هو خالق الأديان والفن والجمال والحب هو بطانة الروح بل روحها:

وجملة القول إن عمر الخيام لم يضمن رباعياته نزعاته الذاتية فقط وإنما رسم فيها أبعاد رؤيته للوجود، وعبر عن مواقفه من كوابيس ترهق كاهل الوعي البشري على الدوام مثل الموت، والاستلاب، والعجز المعرفي وأزمة الانتماء المجتمعي وقد اختار الخمرة لأنها كانت تنجيه من سياط العقل وتجعله في منأى عن الحيرة والضياع.

تقلل الراح تكبُّر الورى
وهي تحل مشكلات العالم
لو ذاق إبليس المدام مرّة
أتى بألف سجدة لآدم

فشاعرنا هو سيد أمر مُنشئ يلعب بالعالم يفتح أحضانه الباطنية لفعل إيمان وفعل وحدة الكون صانعا لقيمه الجديدة أو كاشفا لجمال إضافي أو عاملا على إحداث مشاعر مختلفة في النفس البشرية وحتى ولو كانت الشك الذي يسطع في الأوقات الحادة محتويا على النور.

المصادر:

1- رباعيات الخيام: تعريب أحمد الصافي النجفي 1984
2- المذاهب الوجودية: جو ليفه ترجمة فؤاد كامل- الدار العربية
3- ديوان طرفة بن العبد 1975
4- المنقذ من الضلال أبو حامد الغزالي- بيروت 1959م
5- المجمل في الفلسفة- بندتوكروشه- ترجمة سامي الدروبي

ملاحظات حول منهجية

طه حسين

في نقد الشعر الحديث
من خلال حديث الأربعاء

• عبدالهادي عبدالعليم صافي

حديث الأربعاء سفر أدبي ونقدي يمثل مرحلته الزمنية التي أنشئ فيها، كما يمثل التفكير النقدي والأدبي الذي كان عليه رواد الأدب في مطلع القرن الماضي عامة وطه حسين خاصة. وكان الكتاب - قبل أن يطبع - فصولا نشرت في جريدتي الجهاد والسياسة في مصر بين عامي 1922 - 1924م ثم توقف طه حسين عن حديثه ما يقرب من عشرة أعوام، واستأنفه عام 1935 وبعد ذلك قام بجمع الأحاديث في كتاب مؤلف من أجزاء

ثلاثة، تناول في الجزء الأول الشعر الجاهلي والأموي بالدرس والتحليل، ودرس في الجزء الثاني تطور الشعر العربي في العصر العباسي من خلال شعراء الشك والخلاعة والمجون، وخصص الجزء الثالث لدراسة الأدب الحديث شعره ونثره، بالإضافة إلى دراسة بعض القضايا الأدبية والنقدية الحديثة.

وسوف أقتصر على الجزء الثالث من حديث الأربعاء في دراسة المنهجية التي سار عليها طه حسين في نقده للشعر الحديث. بل سوف أقف بالتحديد عند أربعة من الشعراء المحدثين الذين تناولهم طه حسين بالنقد والتحليل، وهم الشعراء علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وفوزي المعلوف، وإيليا أبوماضي، وهؤلاء الشعراء يجمعهم عصر أدبي واحد واتجاه فني واحد هو الاتجاه الرومانسي. فمن خلال تتبعي لنقد طه حسين لهؤلاء الشعراء استطعت أن أستخلص القواعد الأساسية التي يقوم عليها نقده، وأستنتج الأصول المنهجية التي اعتمدها في نقده للشعراء المحدثين.

أول ما يلفت الباحث حين يدرس منهج طه حسين في النقد تلك المقدمة الطويلة التي يضعها بين يدي نقده للشاعر الذي يدرسه وهذه المقدمة قد لا تمت إلى موضوع النقد الذي يشتغل به بصلة، غير أنها تهيئ الجو وتضع القارئ في مناخ النقد وتقربه إلى بيئته.

إن مقدمات طه حسين الأدبية سواء التي كان يمهد بها لحديث الأربعاء أو تلك التي يضعها في مطلع كتبه الأدبية والنقدية تعد قطعا فنية تزدان بأسلوبه الخلاب، وهو في هذه المقدمات إما أن يعرض للأحوال والظروف التي حالت دون استئناف حديثه إلى القراء وهذا بالنسبة لـ (حديث الأربعاء)، وإما أن يستطرد فيها إلى تطور الحياة الأدبية في مصر والعالم العربي وما جدّ فيها من مذاهب أدبية وفنون شعرية، أو نراه يرد فيها على من يهاجمه من الأدباء في رأي من الآراء الأدبية والفكرية التي يؤمن بها. والدكتور طه حسين يتنبه إلى هذا الاسهاب وهذا الاسترسال والاستطراد في مقدمات حديث الأربعاء فيعتذر عن هذا التطويل بقوله:

«أراني دفعت إلى شيء من القول لم أكن أريد أن أدخل فيه، وأكبر الظن أنها العدوى قد أصابتني من صديقي المازني، فلأعد إلى نفسي، ولآخذ فيما أردت أن أتحدث عنه»(1).

ومن أصول منهجه النقدي أنه يعمد إلى العمل الفني يقرؤه ويصور بأسلوبه الساحر الآسر الأثر الذي يتركه هذا العمل في نفسه، ويصف ما يثيره في روعه من مشاعر وأحاسيس، فهو يمرر القصيدة الشعرية على ذوقه الفني فإذا نالت من نفسه ارتياحا وسعادة وسرورا عكف عليها وعلى مؤلفها بالشكر والثناء، وإن كان الأثر الذي تتركه القصيدة سيئا رديئا كان الغضب والسخط والضيق والسأم والتبرم من نصيب الشاعر، وهذا هو الأسلوب الذي اتبعه مع الشعراء

الذين تعرض لانتاجهم الأدبي بالنقد والتحليل، فهو يصدر في نقده عن تأثر ذاتي ويذهب مذهب الانطباعيين في النقد. وهذا ما صنعه في نقده لديوان الملاح التائه ولديوان وراء الغمام، ومتى ترك طه حسين لقلمه العنان في شرح الآثار المترسبة في نفسه بعد قراءة الديوان فإنه يقدم لنا عند ذلك أروع البيان وأكثر الأساليب الأدبية سحرا وجمالا وروعة: «فأما أن معرفتي لشاعرنا المهندس قد أرضتني فلأن شخصيته الفنية محببة إليّ حقا، فيها عناصر تعجبني كل الإعجاب، وتكاد تفتنني وتستهويني، فيها خفة الروح وعذوبة النفس، وفيها هذه الحيرة العميقة التي تقذفه من شك إلى شك ومن وهم إلى وهم ومن خيال إلى خيال، والتي لا تستقر على حقيقة حتى تزعجه عنها إزعاجا وتدفعه عنها دفعا، وتقذف به إلى حقيقة أخرى لا يكاد يدنو منها ويتبينها بعض الشيء حتى يراها أشد هولا وأعظم نكرا، وإذا هو يهرب منها ويجدّ في الهرب، وإذا هو يلتمس جبلا يعصمه من الماء في هذا البحر الطاغي فلا يجده..»(2).

ويتبع أسلوب الموازنة بين الشعراء وهذا المنهج قديم في النقد العربي فقد وازن بين شاعرين مصريين لهما اتجاه شعري واحد وهو الاتجاه الرومانسي، والشاعران هما الدكتور إبراهيم ناجي والمهندس علي محمود طه وازن بينهما من حيث الأثر الذي يتركه شعر كل منهما في نفسه، فالمذهب المحبب إلى الدكتور طه حسين كما قلت آنفا هو المذهب التأثري في النقد وهذا المذهب قديم جدا ترجع أصوله إلى بدايات تشكل الأسس النقدية عند العرب، حينما كانت أحكامهم الأدبية تصدر عن مشاعرهم وعواطفهم الخاصة دون أن تخضع إلى أسس علمية وقواعد نقدية صحيحة. يقول في الفرق بين الشاعرين الرومانسيين وهو يتحدث عن خصائص شعر إبراهيم ناجي:

«وهذا فيما أظن هو أعظم ما بينه وبين شاعرنا المهندس من الفروق، فالأستاذ علي محمود طه مهيأ لأن يكون جبارا إن عني بفنه وفرغ له وجدّ في طلب الإجادة والاتقان. أما الدكتور إبراهيم ناجي فمهيأ لأن يكون هذا الشاعر الوديع الذي لا يتعبنا ويعنينا، ولا يكلفنا فوق ما نطيق من المشقة والجهد، وإنما يريحنا إن تعبنا ويرفه عنا إن شقينا، ويثير في نفوسنا هذه الأغاني الهادئة الوادعة التي تهيئنا لأحلام جميلة عذاب صوته يرن في آذاننا ونفوسنا رنينا حلوا على حين يدوي صوت صاحبه في آذاننا ونفوسنا دويا يخرجنا عن أطوارنا»(3).

وقد اتبع الأسلوب نفسه أعني أسلوب الموازنة ووضع الفروق الفنية الدقيقة بين الشعراء، حين درس قصيدة «على بساط الريح» للشاعر اللبناني فوزي المعلوف، ولكنه لا يوازن هذه المرة بينه وبين الشعراء في ناحية من النواحي الأدبية التي يشتركون فيها وإنما يوازن بين سيرهم الذاتية في الحياة القصيرة التي يحياها بعض الشعراء في القديم

والحديث، فهو يشبه حياة فوزي المعلوف القصيرة بحياة أبي تمام وبحياة شاعر فرنسي هو «أندريه شينيه». اقرأ هذه القطعة الفنية وهو يصور حياة الشعراء الذين قضوا وهم في ريعان الشباب أروع تصوير: «قضى شابا لم يتجاوز الثلاثين، ولو عمّر لكان له في حياة الشعر العربي الحديث شأن أي شأن، ولكان له بين الشعراء المحدثين مكان أي مكان.

وكثيرون من الشعراء يمرون بالأرض سراعا ولكنهم يتركون فيها آثارا باقية طويلة البقاء، ومنهم من يطبع جيله بطابع خاص، ومنهم من ينشئ مذهبا في الشعر يبقى ما بقي الشعر، ولا يتأثر باختلاف الظروف وتباعد العهد وتتابع الأيام. وكان أبوتمام من هؤلاء الشعراء مر في الأرض مرا سريعا، كما يمر السحاب، ولكنه غرس في الأرض حدائق لن يجد الذواء والذبول إليها سبيلا.

وكان «أندريه شينيه» من هؤلاء الشعراء، مر بالأرض سريعا كما يمر السحاب، واختطفته الثورة الفرنسية اختطافا ولما يبلغ رسالته كاملة. ولكن الشعر الفرنسي لم ينس غناءه بعد ويظهر أنه لن ينساه مادام في الشعر الفرنسي غناء»(4).

ويعتمد أسلوب النقد المقارن في الأدب وذلك حين يقارن بين قصيدة فوزي المعلوف وما تركته في نفسه من مشاعر، وبين قصيدة شعر قرأها في أحد الآداب الأوروبية. يقارن بين قصيدة فوزي المعلوف «على بساط الريح» وبين «مقطوعات من الأدب الفرنسي نشرتها «الالستراسيون» لشاب أمريكي أحب فرنسا وتطوع للدفاع عنها أثناء الحرب، وتغنى في شعره الفرنسي الحلو بجمال تلك الأرض التي كان يدافع عنها، والتي تنبت خير ما ينبت في فرنسا من الكرم، وتؤتي خير ما تؤتيه كروم فرنسا من الخمر. وكان ذلك الشاعر الأمريكي الشاب يحس أنه سيموت، وكان يقدر أن جسمه سيمتزج بثرى ذلك الإقليم الفرنسي إقليم «شمبانيا»، وسيغذو ما سينبته ذلك الثرى من الكرم، وسيشيع فيما ستؤتيه تلك الكروم من الخمر. وكان يسبق الزمان فيمزج نفسه بالفرنسيين، وكان يسبق الزمان فيمزج نفسه بما سيلقاه الفرنسيون من النشوة والفرح، ومن البهجة والسرور حين يشربون ما سيؤتيه ثرى «شمبانيا» من النبيذ»(5).

تعكس هذه الفقرات النقدية التي اعتمدها طه حسين في نقده تأثره الشديد بالأدب الأوروبي وبالدراسات الأجنبية النقدية التي قرأها. فحديثه عن روح الأديب وشخصيته الفنية وكذلك دراسته لعاطفة الشاعر ونوازعه النفسية وأحاسيسه الوجدانية أثر من آثار الثقافة الغربية في نقده وأدبه ومنهجه.

ومن ناحية أخرى نجده يجري على نمط الأقدمين من علماء البلاغة العربية حين كانوا ينقدون الألفاظ والمعاني والقوافي في القصيدة العربية، ويستخدم المصطلحات النقدية التي استخدمها النقاد العرب، فتجري على قلمه مثل هذه

المصطلحات «ألفاظ سهلة، وتراكيب قوية وأسلوب متين وقافية مناسبة غير متكلفة ولا مصطنعة» وهذه المقاييس النقدية طالما زخرت بها مؤلفاتنا النقدية القديمة، وإن ذلك يبين لنا شدّة تأثره بالثقافة العربية وبالآداب القديمة.

إن طه حسين يعتبر من النقاد الذين ينتمون إلى مدرسة النقد الشكلي فهو حينما ينقد ديوان الملاح التائه لعلي محمود طه يقف عند المستوى اللغوي والمستوى الإيقاعي، وينقد كل مستوى بدقة وتفصيل ويؤيد ما يذهب إليه بالشواهد المناسبة من شعر الشاعر، وهذا المذهب في النقد عرفه العرب ولا يخرج كثيرا على مذهب النقد عند ابن قتيبة أو ابن رشيق أو الجرجاني، فهو - أي مذهبه النقدي - مستمد من مناهج الأقدمين الذين ولعوا ولعا شديدا بنقد الألفاظ والمعاني والقوافي واهتموا بالنقد الشكلي وبنقد بنية القصيدة ومعمارها الفني وهذا المنهج منهج الأقدمين الذي ينقد الألفاظ والتراكيب والنسق اللغوي يعد البذرة الأولى للمدرسة البنيوية ولمنهج الحداثة في النقد.

إنه ينظر إلى الأثر الفني من الداخل ويهتم بنقد الألفاظ والتراكيب وبناء القصيدة دون الالتفات كثيرا إلى المؤثرات الخارجية التي تطبع القصيدة الشعرية أو الأثر الفني بهذا الطابع أو ذاك.

ويعكف على معاني الشاعر يدرسها ويبين ضعفها وإحالتها وعلى الألفاظ يوضح تقصير الشاعر في استخدامها، ويقف طويلا عند اللغة والنحو لدى الشاعر فينبه إلى أمور يجب أن يحرص عليها ولا يمكن التساهل فيها ويحثه على تجويد شعره وتحسين ألفاظه وأسلوبه والعناية باللغة والنحو خاصة:

«وأخرى ألوم عليها الشاعر لوما غير رقيق، وهي تقصيره في ذات النحو أحيانا، وفي ذات اللغة أحيانا أخرى، ولن يعدم الشاعر من يعتذر له بمذهب من مذاهب النحو أو بشاهد من الشواهد الشاذة ولكني أكره للشعراء المجيدين أن يحتاجوا إلى مثل هذا الاعتذار وانظر إلى قول الشاعر:

إن كنت في شكواي بالمذنب
فمنك يا رب أخذت الأمان

فالباء في خبر «كان» التي يسبقها نفي غريبة نابية ثقيلة على الأذن(6).

وتجد مثل هذه الدقة في نقد لغة الشاعر والوقوف عند الجزئيات والإلحاح على نقد الألفاظ والحرص على سلامة اللغة والنحو وعدم التفريط فيهما. تجد مثل ذلك في نقده لديوان إبراهيم ناجي «وراء الغمام». يقول طه حسين.. وانظر بعد ذلك إلى هذين البيتين:

عجبا لقلب كان مطمعه
طربا فجاء الأمر بالعكس
وأشد ما في الكون أجمعه
بين القلوب أواصر البؤس

فقوله «جاء الأمر بالعكس» كلمة خرجت من الأزهر الشريف، ولست أدري كيف اهتدت إلى شاعرنا الطبيب، وهي على كل حال من أشد الكلام نبوا في الشعر ومنافاة للجمال

الفني، ولكن انظر إلى قوله «وأشد ما في الكون أجمعه» فكيف تقرأ «أجمعه» أتضم العين أم تكسرها، فأنت إن ضممت أرضيت القافية وأغضبت النحو، وأنت إن كسرت أغضبت سيبويه وأرضيت الخليل»!(7)

ويستمر طه حسين في تعقب شعر إبراهيم ناجي، ويبين له الأغلاط التي وقع فيها شعره، ويقف عند مسألة نقدية مهمة هي أن ألفاظ الشعر ومعانيه تختلف عن لغة النثر وألفاظه ومعانيه، يعلق على بيت لإبراهيم ناجي ورد في ديوانه وراء الغمام:

وتلاشت واختفت أجسادنا

واعتنقنا في الدجى روحا بروح

ولنلاحظ أن كلمة «تلاشت» هذه ليست من كلمات الشعر، وأنها على كل حال أقوى من «اختفت» فكان ينبغي أن تأتي بعدها لا قبلها، وأن الشاعر وحبيبه جسدان اثنان لا أجساد ولكن البيت يجب أن يقام على أي حال(8)»

وإننا نجد طه حسين حين ينقد بعض الشعراء المحدثين حريصا كل الحرص على سلامة اللغة في شعرهم يشدد كثيرا على الأغلاط النحوية التي يرتكبها الشاعر، وهذا الأمر ينتبه إليه القارئ في يسر وسهولة، فيكاد لا تخلو دراسة نقدية لشاعر يختاره طه حسين من هذا النقد وهو نقد اللغة والنحو وسلامتهما من الخطأ والرداءة، فهو حين يدرس شعر إيليا أبي ماضي في ديوان الجداول أول ما يلاحظه رداءة لغته أو قربها من الرداءة، رغم أن الشاعر مجيد خصب الذهن والخيال(9). ولذلك نجده يحث الشعراء والأدباء الناشئين على تجويد شعرهم واتقان أدوات الشعر وتحسين أسلوبهم والمحافظة على لغتهم وعدم التفريط في ذات النحو، والابتعاد بشعرهم عما هو دخيل وغريب على أسلوب اللغة العربية وعن الألفاظ الأجنبية التي باتت تدخل إلى لغة الشعراء من طرق مختلفة: «وما أشد حاجة الأدب العربي إلى جماعة من النقاد أشداء في الحق حرص على سلامة اللغة وحمايتها من الفساد الأجنبي !وما أثقل الحق الذي يجب أن ينهض به هؤلاء النقاد إن وجدوا! وما أشد ما يمضني من الحزن حين أرى هذا الفساد الأجنبي يسعى في أدبنا المصري الحديث الذي كان إلى أعوام قليلة بمأمن من هذا الفساد»(10). فهو لا يمل من تقديم الموعظة الحسنة للأدباء الشعراء المبتدئين، ويأخذ بأيديهم ويدلهم على الأسلوب الأمثل لتحسين أدبهم وتجويد شعرهم، ويشير عليهم بأمور كثيرة يحسن أن يأخذوا بها أنفسهم إذا أرادوا لأدبهم حظا من الرضا والقبول والاستحسان من قبل الناس. ويؤكد على أمور تهم الأديب أو الشاعر منها: ثقافة الأديب الواسعة وتمكنه من اللغة والنحو.

ونلاحظ في مذهبه النقدي أن أحكامه الأدبية والنقدية تأتي نتيجة تأثر شخصي وتذوق فني، وهو في أكثر الأحوال لا يقدم سببا علميا مقنعا وقد لا يكون مضطرا إلى تقديم

الأمثلة والأدلة على ما يذهب إليه من آراء نقدية، كما نلاحظ أن الأسلوب الصحفي في حديث الأربعاء ظاهر بيّن، أعني أن الأسلوب الذي اعتمده طه حسين في منهجه النقدي يتماشى مع طبيعة الصحف السيارة التي يجب أن تلائم مختلف الفئات في المجتمع فهي تخاطب طبقات متباينة منه، إنه يردد دائما بأنه لن يتعمق في نقده ولكنه سوف يتحدث عن الشعراء حديثا يتناسب مع حجم الصحيفة وطبيعتها(11).

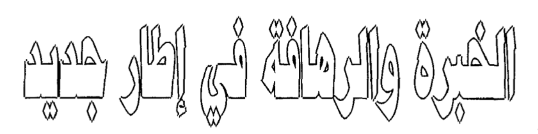
ونراه حين يطلق أحكامه الأدبية يطلقها بثقة كبيرة، وهو مستعد دائما لأن يثير خصومات أدبية ومعارك فكرية من أجل الدفاع عن رأيه، وقادر على أن يشق الرأي الأدبي بين مؤيد له ومعارض.

ولابد من الإشارة في النهاية إلى أن الأستاذية في حديث الأربعاء بشكل عام وفي نقده للشعراء المحدثين بشكل خاص قد طغت طغيانا كبيرا على كل ما صدر عنه من آراء وأحكام ولا غرو في ذلك فهو أستاذ الجيل تتلمذ عليه وتخرّج في مدرسته الأدبية والنقدية كثير من الأساتذة الذين شغلوا الساحة النقدية في الوطن العربي فترة طويلة من الزمن.

هذه جملة من الملاحظات وضعتها حول منهجية طه حسين ومذهبه في نقد الشعر الحديث وكلها تؤكد تفرده بأسلوبه، كما تؤكد تأثره بالنقد القديم وبالدراسات الأوروبية الحديثة في الأدب والنقد؛ فالاتجاهان القديم والحديث يسيران جنبا إلى جنب في نقده للشعر الحديث مكونين شخصيته الأدبية والنقدية فنقده يقوم على هذين الأساسين ويحلق بهذين الجناحين القويين ويؤسسان على نحو قوي التفكير النقدي والأدبي عنده.

الهوامش

(1) حديث الأربعاء ص 142
(2) حديث الأربعاء ص 144
(3) حديث الأربعاء ص 152
(4) ص 178
(5) ص 179
(6) ص 148
(7) ص 155
(8) ص 156
(9) ص 19
(10) ص 201
(11) مقدمة حديث الأربعاء الجزء الأول



قراءة في معرض سعد يكن الأخير

● بقلم: محمد أبو معتوق

● الفنان التشكيلي السوري سعد يكن كائن محير، مملوء بالرهافة والمعنى تتسرب من أصابعه الخطوط والألوان مثلما يتسرب الضوء من نهار مشمس، ملامحه شديدة التلفت والغرابة وشديدة الشبه بملامح كائن هارب من أيقونة، لذلك يحس بوطأة القداسة وبوطأة الخشب والمسامير، فيلتفت إلى اللون والإطارات الفارغة ليمنحها ما تستحقه من ضوء وزيت ورعشات.

● سعد يكن أنجز مؤخرا معرضا بعنوان (من أجل أيقونة حلبية حديثة) وقام بعرض لوحات معرضه الـ(33) في صالة القواف للفنون الجميلة، والمنتبه إلى عدد اللوحات سيجد أن العدد لم يأت اعتباطيا وإنما ارتبط بعدد السنوات التي عاشها المسيح (موضوع المعرض وفن الأيقونة بشكل عام). واللوحات لم ترتبط بذلك لوحده وإنما التزمت بالوقوف على الأحداث المهمة في حياة المسيح ابتداء من الولادة، مرورا بالعماد والتكلم في المهد، إلى شفاء المرضى والمشي على الماء، وإخراج الشياطين، وطرد السماسرة من أمام

المعبد وصولا إلى قبلة يهوذا، والعشاء الأخير ثم الصلب والقيامة.

● كل ذلك تم تناوله في لوحات متباينة الحجم والضوء والتأثير وصالة القواف التي عرضت فيها اللوحات تشبه قبوا سريا، صغير المساحة وافر الدلالة، والقاعة الكبرى للمعرض بأمتارها المربعة القليلة.. لا تتيح للمتفرج الابتعاد كثيرا عن اللوحة ليمتلكها ويضعها في دائرة تأثيره وجدواه، لذلك يضطر المتفرج للتقرب من اللوحة وبذلك يصبح رهينة اللوحة ويقع في دائرة استقطابها له، وتأثيرها عليه، وهكذا تتبدل المعادلة، وتتحول اللوحات من لوحات مملوءة بالضوء والدلالات والإشارات إلى كائنات تتفرج على الناس وتتعجب من ازدحامهم واضطراب كتلتهم وتعشق عناصرهم وكثافة لفتاتهم، وبذلك أصبح مكان المعرض محيرا مثل صاحب اللوحات. وهكذا تدخل اللون الفائق والخط الرهيف، والضوء الباهر، تدخلوا جميعا لتحويل الحيرة إلى نوع من القداسة التي تعجز عن الإحاطة بها الإطارات المذهبة والصالات الضيقة والازدحام الشديد.

● إن البحث في الشخصي والإبداعي في تجربة الفنان (يكن) يوصل الباحث إلى حقيقة مفادها أن سعد يكن.. غزير الإنتاج، منقطع لعمله.. وتكاد تفاصيل حياته الأخرى أن تدور في فلك ريشته.. والنظر في نتاج فنان له هذه الغزارة، يوصل إلى مسألة شديدة السطوع في عطائه ونتاجه، وهي أن سعد يكن فنان تشكيلي ممعن في التجريب والبحث، لا يركن إلى نمط من الإبداع حتى يجاوزه إلى سواه، وقد دفعه دأبه في التجريب إلى الانتقال من دائرة الانشغالات الحسية والتأثيرية ضمن مساحة اللوحة الواحدة (اللوحة الحالة).. إلى الانشغالات الحسية والتعبيرية التي تحاول أن تدمج اللوحة في موضوع عام، موضوع كبير.. يملأ معرضا دون أن يطرح الدمج باللوحة وخصوصيتها وتوقها إلى التفرد والحضور.

● ضمن هذا التوقف والرغبة في الإيغال والدمج بين الخاص والعام، وبين الثقافي والذاتي والحسي، بين فرادة اللوحة واندماجها في فسيفساء عامة لا تضيعها، ضمن ذلك كله. قدم لنا سعد يكن عددا من المعارض الفنية تحت عناوين تشكل موضوعات عامة ناطقة للسياق، وهو من الفنانين القلائل الذين يفعلون ذلك ويتصدون لإنجازه بدأب ودراية وتمكن، وقد تمكن من أن يقدم لنا معارض في موضوعات (القلعة - المقهى - جلجامش - وأخيرا معرضه نحو أيقونة حلبية حديثة)، والمطلع على هذه المعارض، والمتتبع للفوارق والخصائص التي تشكل خطوطها ومساحات توقها وضوئها وألوانها يشعر بغنى التجربة والمخيلة وميلها للفرادة والجدة، إن ما يشغل تجربة سعد يكن هو أن تحقق الدهشة العميقة في وجدان معاصرها، أكثر من تحقيق الإعجاب

السهل الساذج.

● إن التوقف عند معرض (نحو أيقونة حلبية معاصرة) الأخير الذي عرض أولا في صالة السيد في دمشق، ثم عرض للمرة الثانية في صالة القواف في حلب، يدفع المتفرج إلى الأسئلة، ليقول في سره.. لماذا أيقونة ولماذا حلبية، وكيف يمكن لهذه الأيقونة أن تكون حديثه أيضا.

وهكذا يضعنا سعد يكن أمام عنوان مملوء بالريبة والتضاد.. فالمعروف أن الأيقونة في تجلياتها الفنية الكبرى انقسمت تبعا لمكانها ومصائرها إلى قسمين وأسلوبين وثيقي الاتصال بتطور الفن التشكيلي في بلدان المنشأ، إلى الحد الذي صار من الممكن فيه الحديث عن أيقونة شرقية وأيقونة غربية وأصبح لكل نمط من هذه الأيقونات خصائص وطرائق ودلالات، وفي الوقت الذي حاولت فيه الأيقونة الشرقية أن تكون شديدة الحفاوة بالرمزي والزخرفي، وبالإيقاع اللوني والانفعالي دون انشغال بالبعد الثالث.. في الوقت ذاته، كانت الأيقونة الغربية مخلصة لتجليات الفن الروماني واليوناني واتجاهاته الكبرى لدى فناني عصر النهضة، وبذلك أصبحت الأيقونة الغربية شديدة القرابة من مرجعها التجسيدي الواقعي إلى الحد الذي تتضاءل فيه التخوم والأبعاد بين الصورة والحقيقة. ضمن هذه التجليات لما هو شرقي وغربي في الأيقونة، حاول سعد يكن أن يبحث عن أسلوب يخصه، وأيقونة تعنيه وتجسد توقه.

لذلك أنجز لنا معرضا مترعا بالحلم والتحول والغرابة. وهو في الوقت ذاته شديد الإخلاص لمرجعه التاريخي مع الحرص على إنجاز قراءة مغايرة مستجيبة لطبيعة الفنان ورؤياه، ونزقه ومعاصرته، لقد تمكن سعد يكن بفنية عالية وفرادة أن ينتزع من مخيلته مسيحا يخصه ويخص أيامنا وغرابة تحولاتنا، ولأن المسيح الأصل مملوءة بالشفافية والروح ولا يسلم أمره ورؤياه لأحد لذلك حاول سعد يكن أن يتجرأ علينا نحن أصحابه ليقوم بصلبنا واحدا واحدا، بعد أن يطلق علينا أمواجا من اللون والضوء تقربنا من تجليات الأيقونة.

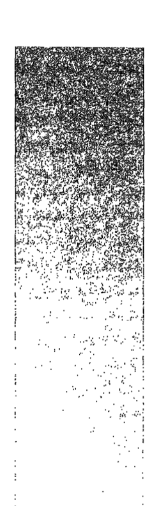
وهكذا تمكن سعد يكن أن ينجز (أيقونة يكنيّة) حديثة وليس أيقونة حلبية حديثة، ولأن سعد يكن شديد الاندماج بحلب، وشديد الانفصال عنها، لذلك جاء هذا المعرض ليعمق الجدل، ويزيد في حرارة الوصال والانفصال، ولأنه لا يوجد ما يسمى بالأيقونة الحلبية، لذلك نحار في الأمر ونميل لتأمل اللوحات والاندماج بتجربة الفنان وتوق رؤياه وفرادته التي تملأنا بالبهاء والانحياز إلى مسميات الفنان ذاتها.

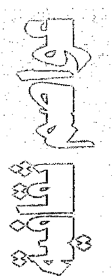
● إن تجربة يكن في معارضه الأخيرة، تشكل انتقالا لافتا من اللوحة كأثر وموضوع، إلى معرض كامل وعدد كبير من اللوحات يتصدى فيه الفنان لموضوع واحد يشكل فيه رؤياه ومشروعه. إن هذه

الطريقة في الانتقال مع ما تفترضه من شجاعة وبحث.. إلا أنها توقع في الخوف من أن يستسلم الفنان لتكرار شديد الوطأة، يدمر الوحدة ويوقف التعدد، حيث تتبدى شخصية الفنان المهيمنة بوصفها الإنجاز الكلي القدرة والكلي الحضور، وبذلك يقع الفنان في الفخ ويستسلم لتجربة أنجزت نفسها في اللوحة الأولى وكررت مغامرتها فيما يلي ذلك من لوحات.

● لذلك نضطر لكي نلجأ للتعريفات، لنقول بأن الفن عموما.. إنجاز غير موضوعي في أساسه، لأن الموضوعي والعقلاني في الفن، مسافة منحازة للأسواق والذرائع، أما الفن فشيء مختلف عن ذلك، ولأن الفن غير عقلاني وغير موضوعي فهو غير منصاع لثقافة صاحبه وهيمنتها عليه.

● إن عدم موضوعية الفن ولاعقلانيته، يشكلان معا مجد الفن ومقصلته، غير أن ما يدفعنا للحفاوة بالمغامرة التي يجترحها سعد يكن.. هو أن سعد يكن ذاته قادر على الخروج من إطار النمذجة وسلطتها، ولا يستطيع أن يستسلم للموضوع الواحد الشديد التكرار، ويتبدى عدم استسلامه من روح المغامرة والنقاء والبراءة التي تشكل تداعيات اللون والضوء والخط لديه، هذه المغامرة التي تدفعه دائما لاختراق التخوم، والخروج على سلطة الإطار وسلطة المعنى، وسلطة التكرار.





الكويت

• زينب رشيد

رحيل الأديب الشاعر خالد سعود الزيد

بحزن عميق ودعت رابطة الأدباء ومعها أبناء الشعب الكويتي بمختلف فعالياته الرسمية والشعبية الأديب الشاعر، والباحث المؤرخ، الأستاذ خالد سعود الزيد الذي أفنى عمره في خدمة الأدب الكويتي تأليفا وبحثا ودراسة.

- ولد الأديب الراحل في حي قبلة بالكويت عام 1937م. وتلقى تعليمه في المدرسة القبلية ثم في الثانوية المباركية، وظهرت موهبته الشعرية في سن مبكرة.

- تولى الراحل رئاسة تحرير مجلة «البيان» لعدة سنوات، كما انتخب أمينا عاما لرابطة الأدباء من عام 1966 حتى عام 1972.

- هو أول أديب كويتي يحصل على جائزة الدولة في الآداب لجهوده ودوره الكبير في التأليف والتأريخ للأدب الكويتي.

- حصل عام 1982 على جائزة معرض الكويت الثامن للكتاب العربي عن كتابه: (أدباء الكويت في قرنين) الجزء الثالث.

- في عام 1984 فاز كتابه (فهد

الدويري شيخ القصاصين الكويتيين) كأحسن كتاب في معرض رابطة الأدباء الأول للكتاب العربي.

- نال شهادة التقدير من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام 1984.

- نال وسام المؤرخين العرب عام 1990.

- تقلب الراحل في مناصب كثيرة منها: رئيس لجنة تشجيع المؤلفات في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ورئيس لجنة نصوص الأغاني في وزارة الإعلام.

- للراحل اثنان وعشرون كتابا هي:

1 - من الأمثال العامية، 2 - أدباء الكويت في قرنين (ثلاثة أجزاء)، 3 - خالد الفرج حياته وآثاره، 4 - عبد الله سنان دراسة ومختارات بالاشتراك مع الدكتور عبد الله العتيبي، 5 - صلوات في معبد مهجور (ديوان شعر)، 6 - الكويت في دليل الخليج (السفر التاريخي)، 7 - الكويت في دليل الخليج (السفر الجغرافي) 8 - قصص يتيمة في المجلات الكويتية، 9 - مسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية، 10 - مقالات ووثائق عن المسرح في الكويت، 11 - سير وتراجم خليجية في المجلات الكويتية، 12 - شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره، 13 - كلمات من الألواح (ديوان شعر)، 14 - محمد ملا حسين حياته وآثاره، 15 - ديوان خالد الفرج (جزآن) تقديم وتحقيق، 16 - فهرس المخطوطات العربية الأصلية في مكتبة خالد سعود الزيد، 17 - فهرس المخطوطات والمطبوعات الكويتية في مكتبة خالد سعود الزيد (إعداد) بالاشتراك مع عباس الحداد، 18 - بين واديك والقرى (ديوان شعر)، 19 - صلوات من كاظمة (أشعار خالد سعود الزيد)، 20 - الشجرة المحمدية، 21 - أدب الرحلات في المجلات الكويتية، 22 - عمانيات (مقالات).

قالوا في الراحل (عن القبس والرأي العام)

عبد الله خلف (أمين عام رابطة الأدباء):

فوجئنا بفقد الأديب الكبير خالد سعود الزيد، فهو أحد مؤسسي الرابطة، وقدم للأدب والثقافة في الكويت الكثير، ويعدُّ بأعماله مرجعا للأدب في الكويت.

عزاؤنا لأهله وذويه ومريديه وأحبائه الكثيرين في الكويت والخليج العربي والدول العربية.

الدكتور سليمان الشطي:

لا توجد كلمات أو حروف يمكن أن تقال لتعبر عما في قلبي من حزن على فقدنا للشاعر خالد سعود الزيد، فقد كانت صدمة مفاجئة هزت وجداني منذ أن تلقيت الخبر، لأن الفقيد كان بالنسبة لي فقدا شخصيا، وعلى مستوى الوطن خسارة كبيرة، فزمانه من أجمل الأزمان وأصفاها وأنقاها، ومعه بدأنا مرحلة التكوين الثقافي والانطلاق الأدبي، والتفتح على الحياة، فقد كان صديقا ومعلما، وعلى مستوى خسارة الوطن فهو لم يمر كريح عابرة لأنه صنع ركيزة أساسية ومهمة، حينما وهب كلمته

ونفسه وشعره للحركة الثقافية، فقد استطاع أن يقود الدفة ويؤسس أعمالا مهمة خصوصا في رابطة الأدباء التي رعاها مبكرا أي أن جهده تواصل في المجال الثقافي فراح يدير وينشئ ويكتب ويحاضر ويشارك في كل الأنشطة الثقافية، وهو من الذين أسسوا التيار الجديد في الشعر الكويتي، ومن مقدمة الشعراء منذ الستينيات حتى الآن، فهو شاعر متميز وفريد لم يتوقف فقط عند المرحلة الأولى التي سجلها في ديوانه الأول وهو من الأوائل الذين أشاعوا التجربة الروحانية أو الصوفية في الشعر، كما أنه كتب أهم المؤلفات في تاريخ الحركة الثقافية الكويتية من خلال موسوعة «أدباء الكويت في قرنين» التي جاءت في ثلاثة مجلدات، ثم توالت أعماله ولم تتوقف، فقد كان مبدعا ومؤلفا ومشاركا رغم ظروفه الصحية.

إن خسارتنا بفقد الشاعر خالد سعود الزيد كبيرة فإذا كان الله قد اختاره إلى جواره فإن كلماته المشعة ستبقى شاهدة على هذا الشاعر والباحث المبدع.

الدكتور خليفة الوقيان:

لقد فجعت بسماع نبأ رحيل أخي وأستاذي الشاعر والباحث الكبير الأستاذ خالد سعود الزيد.

إن الخسارة بفقد من هم بمنزلة خالد سعود الزيد كبيرة، فالباحثون والعلماء والأدباء الكبار هم الثروة الحقيقية للوطن. ومن هم بمنزلة خالد يصعب تعويضهم. وشاعرنا وأديبنا الكبير صاحب ريادات متعددة، فهو رائد تدوين وتوثيق الأمثال العامية الكويتية منذ العام 1961. وهو رائد تاريخ الأدب في الكويت من خلال مؤلفه النفيس «أدباء الكويت في قرنين» الذي صدر الجزء الأول منه في العام 1967. فكان فتحا كبيرا سهل للباحثين في دراسة الأدب في الكويت.

وهو رائد تدوين وتوثيق الكثير من نصوص الشعر الكويتي التي كانت معرضة للضياع لو لم ينهض بتوثيقها، فضلا عن اهتمامه بتدوين النصوص الأولى للقصة القصيرة، والوثائق الأولى للحركة المسرحية في الكويت.

وهو من بعد صاحب جهود واسعة في التاريخ والتراجم والبحث. ويأتي الشعر من قبل ومن بعد، فهو شاعر له مشاركاته الواسعة في المهرجانات الشعرية منذ كان طالبا في المرحلة المتوسطة أي الابتدائي سابقا. ولم تتوقف مشاركاته داخل الكويت وخارجها إلا حين أقعده المرض.

والنموذج الذي يمثله الفقيد الكبير من جهة تعدد الاهتمامات وغزارة العطاء نادر المثال. ولذا فإن الخسارة بفقده تكون كبيرة.

لقد أعطى خالد سعود الزيد من روحه وصحته بسخاء فوجب على أجهزة الدولة أن ترد له بعض الدين. ولذلك فإنني أناشد وزارة التربية أن تطلق اسمه على إحدى المدارس، كما أناشد المجلس البلدي وبلدية الكويت إطلاق اسمه على أحد الشوارع وهو من بعد يستحق منا الكثير لقاء ما قدم لوطنه.

الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان:

ما قام به خالد سعود الزيد في حياته تجاه الحركة الأدبية والفكرية لا يقوم به فرد وإنما مؤسسة كاملة خصوصا أنه قد بدأ في فترة مبكرة يؤرخ للأدب الكويتي، وكان يحرث في صحراء قاحلة لم يسبقه فيها أحد تقريبا واستطاع أن يوثق الحركة الفكرية والأدبية على مدى قرنين من الزمن في سلسلة كتبه «أدباء الكويت في قرنين» كما رصد الحركة الشعرية وأدب القصة والمسرح إضافة إلى كونه شاعرا ذا شخصية متفردة. وكل من يدرس الأدب في الكويت ومن سيدرس هذا الأدب مستقبلا لا بد أن يعبر إلى ذلك من خلال خالد سعود الزيد.

وفي مسيرته قد خلق له مجموعة من المريدين والتلاميذ سيكملون مسيرته في خدمة الحركة الأدبية والفكرية في الكويت.

الدكتور محمد الرميحي:

نستذكر دائما التاريخ الناصع المشرف للأديب الكبير الذي كان علما من أعلام الأدب والثقافة في الكويت، فقد كان أديبا كبيرا وشاعرا رصينا أثرى المكتبة العربية بالعديد من الأعمال التي ستظل علامة مضيئة من علامات دور الكويت الثقافي في المحيط العربي.

ويأتي على رأس هذه الأعمال العمل الموسوعي الكبير (أدباء الكويت في قرنين) والذي بدأ صدوره في عام 1967 وفي هذا العمل الموسوعي أرخ للحركة الثقافية في الكويت خلال تلك الحقبة.

إن للراحل أيضا العديد من الدواوين الشعرية ومنها (صلوات في معبد مهجور) و(كلمات من الألواح) إضافة إلى كتاب (الكويت في دليل الخليج السفر التاريخي والسفر الجغرافي).

الكل يذكر للراحل الكبير الدور الذي قام فيه في مقاومة الغزو العراقي الغاشم عبر فضح أساليبهم الوحشية في قصيدته الرائعة التي عبر عن شجاعة الأم الكويتية وهي ترى ابنها شهيدا أمامها برصاص الغدر.

لقد أضاف نكهة عصرية للقصيدة الكلاسيكية وأفسح مجالات عديدة عبر رؤيته الشعرية للتأملات الصوفية والفلسفة إضافة إلى انشغاله بالهم الوطني والقومي.

وكان الأديب الراحل ذا نشاط وجهد ثقافي ملموس، فقد كان عضوا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وساهم في تأسيس رابطة الأدباء وجمعية الفنانين ومجلة البيان بالإضافة إلى مشاركته في العديد من الأنشطة الثقافية التي يقيمها المجلس الوطني في الداخل والخارج.

كما شارك الراحل خالد الزيد في العديد من اللجان الثقافية التي وقع عليها عبء النهوض بالعمل الثقافي لا سيما رئاسته للجنة تشجيع المؤلفات المحلية في المجلس الوطني للثقافة والتي ساهمت في دعم الكثير من الأعمال الإبداعية للمؤلفين الكويتيين.

إن الأيادي البيضاء والتاريخ المشرف لهذا العلم الثقافي وأحد رواد

النهضة الثقافية في الكويت جعلته أهلا للحصول على جائزة الدولة التقديرية والتي أنشئت بناء على توجيه من سمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح أعاده الله سالما معافى إلى أرض الوطن في دورتها الأولى إضافة إلى حصوله على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي التقديرية ووسام المؤرخين العرب.

ولا بد من تكريم اسم الأديب الراحل بما يليق بدوره الكبير في نهضة الكويت الثقافية.

الشاعر علي السبتي:

توحد لا مستأنسا غير نفسه
ولا سالكا إلا لخالقه دربا
يرى في النجوم الساطعين مكانه
ويبصر خلف النجم مستقبلا رحبا

سليمان الخليفي:

كان خالد سعود الزيد أستاذا شاعرا مؤرخا مديرا للكثير من الأنشطة في الرابطة سواء على مستوى مجلس الإدارة أو مستوى مجلة البيان أو على مستوى الندوات التي تقام في الرابطة والجلسات اليومية المعتادة، نستمع إلى آرائه ومعلوماته وأشعاره. فضلا عن مشاركاته خارج الكويت في الأنشطة الثقافية. وإذا كانت وفاته كتابا موقوتا على كل إنسان فإنها بالنسبة لنا تمثل فقدانا كبيرا، ونتمنى من أجيالنا الصاعدة أن تحيط بسيرته الذاتية وأن تطلع على عطائه غير المحدود من أجل هذا الوطن العزيز. نتمنى أن يتغمده الله برحمته ولذويه الصبر والسلوان.

إسماعيل فهد إسماعيل:

الفقيد هو أحد رجالات الأدب في الكويت بالإضافة إلى كونه شاعرا وناقدا كان مؤرخا للأدب وأصدر في هذا المجال مجلدين عن الأدب في الكويت من القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين، وكان من أوائل الذين شجعوني على الكتابة، فقد كان يقرأ نتاجاتي الأولى ويسدي إلي النصيحة والتشجيع، ووفاته خسارة لنا جميعا، وأدعو الله أن يمن على أهله بالصبر والسلوان.

يعقوب السبيعي:

كنت واحدا ممن تتلمذوا على يدي الشاعر الراحل الذي أكن له كل تقدير واحترام وامتنان على ما قدمه للأدب من إسهامات واضحة، هي علامة بارزة من علامات الأدب في شتى مناحيه، إن شئت قلت شعرا أو دراسة أو توثيقا أو أمثالا، فهو موسوعة من الأدب وعطاؤه المتدفق لم يتسع له زمنه المحدود وصحته المحدودة، وكان الغزو العراقي الغاشم هو الذي سارع في إنهاك جسده المكافح وأرعش اليد التي كانت تخط الأدب الكويتي، فقد كان شاعرا كبيرا وكان متشربا بالأدب العربي، فمنذ صغره عاش في كنف مكتبة أبيه العامرة بالكتب الأدبية والثقافية المتنوعة، وسيتضح مدى خسارة

الأدب العربي الكويتي على وجه الخصوص، بفقدان هذا الأستاذ الجليل والشاعر الكبير، ولكن عزاءنا هو أن هناك الكثير من التلاميذ الذين سوف يكملون مسيرته الثقافية العطرة، ووجود العديد من دراساته التي تمثل ذيول العطر التي خلفها من بعده.

فاطمة يوسف العلي:

لقد كان الراحل خالد سعود الزيد شاعرا رقيقا، ورغم كبر سنه فقد كان متواضعا إلى أبعد الحدود، لقد كنا نفتقده عندما يتغيب عن المحافل الثقافية خصوصا أنشطة العاصمة الثقافية، وكنت أتساءل عن سر غيابه وجنوحه إلى العزلة وعرفت أن به نوعا من الحزن نتيجة لصدمة تعرض لها من بعض الأصدقاء فآثر البعد والعزلة، ولا أنسى احتفاءه عندما كنا في بداية الطريق، وكان يشجعنا على تقديم الأمسيات الأدبية والمشاركة فيها وهو من شجعني على تقديم أمسية عمر أبو ريشة في الكويت. وأيضا إنجازه العظيم لن يغيب عن المكتبات العربية وهو دراسته عن «أدباء الكويت في قرنين»، فقد كان الفقيد متفانيا في العطاء من أجل الآخر وكان لا يتسبب في قلق الآخرين بطيبته وحسن أخلاقه، فهو علامة من علامات الشعر الكويتي والعربي، ولأن العادة جرت في تكريم المبدع بعد وفاته فإن المطلوب من المؤسسات الثقافية تكريم هذا الرمز الوطني العربي بما يليق بعطائه المتدفق، والاحتفاء به في مناسبة تليق بتاريخه وإنسانيته، ولاأنسى نداءه لي بـ «ابنتي» هذا النداء الذي كان يعطينا الأمان للخوض في الساحة قبل أن تتمكن أشرعتنا وتنضج أدواتنا، وأعتقد أن الراحل هو أقرب في صفاته من صفات الملائكة فهو طيب القلب والأخلاق، عليه رحمة الله.

خالد سالم:

الشاعر خالد سعود الزيد «أستاذ الجيل» وكلنا تتلمذنا على يديه ونهلنا من إبداعاته، وهو رائد من رواد توثيق الأدب الكويتي خاصة ورائد للكتابات الأولى التي كتبت في الصحافة الكويتية، وكذلك الامثال الشعبية، وهو أكبر مشجع للناشئة وأعترف بأنه قد أخذ بيدي ورشحني لعضوية رابطة الأدباء، وهو صريح كل الصراحة فيما يعرض عليه من إنتاج الأدباء الناشئين لا يجامل فيما لا يستحق النشر. المهم عنده الشيء الجيد الذي بالتالي يفيد القارئ ويرفع من اسم كاتبه، رحم الله أديبنا الكبير خالد سعود الزيد وأسكنه فسيح جناته.

فيصل السعد:

-كان رحمه الله شاملا في قراءاته التي جعلته يكتب في الشعر والنقد والفلسفة والدين تحدث بلغة الأجيال السابقة ولغة الجيل الحالي، بحيث ربط بين هذا الجيل وأجياله السابقة.

رجل أعطى للثقافة مالم يعطه مثقف آخر، فقد منحها كل عمره

واستطاع بعطائه لها أن يؤكد أن الثقافة لايمكن أن ترسخ في ذهن الإنسان إلا بعد مواكبة مستمرة وقراءة مركزة، لذلك فإن خالد سعود الزيد رجل عاش وسيبقى في قلوب وأذهان الجميع.

ليلى محمد صالح:

في مثل هذه الظروف لا أستطيع أن اعطى حقيقة ما أنا فيه من حزن على فقدنا للشاعر الراحل خالد سعود الزيد، الذي هو من الرواد الذين قدموا تجاربهم للاحقة نمو الأدب الكويتي، وهو من المخلصين للغة العربية، ومن أشد المتابعين للحركة الادبية في الكويت، وأنا إحدى تلميذاته، الذي مهد لي الطريق كي اسير على نهجه في توثيق الأدب الكويتي ولقد ذكر ذلك في محاضرة ألقاها في جامعة «اكستر» في لندن، فلقد عاش الزيد مع الحرف والكلمة مضحيا بوقته وراحته ليقدم الحقائق التي عاشها وتقلب في أوساطها ورحم الله خالد سعود الزيد الذي سوف يبقى خالدا بيننا بأعماله وإنجازاته المتعددة، فهو الرمز العابق بالأصالة والخلود للادب في الكويت، وسيظل محلقا في افاق الأدب والثقافة، واقدم عزائي لأم سعود وبناتها وأبنائها والعائلة الكريمة، وكل ما اقوله من كلمات لاتخفف شيئا من ألم الفقد، ولا يسعني ألا أن اقول لأم سعود: كوني قوية على تحمل مصابك، فليرحم الله فقيدنا العزيز ويصبرنا على تحمل فراقه.

الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشيد:

-إن رابطة الأدباء فقدت عضوا فيها له مكانة كبيرة كشاعر. والحديث يطول عن المرحوم خالد سعود الزيد، والكلام العابر لن يستطيع أن يعبر عن الآلام الداخلية التي نحس بها لفقده، وعلى كل هذه سنة الحياة ويجب علينا أن نتصبر ونترك أمرنا لله، فالرابطة شهدت قبلنا أدباء انتقلوا إلى رحمة الله، واما الباقون سيعملون وسوف تستمر رابطة الأدباء بجماعات قادمة، وهذه سنة الحياة باقية، هم السابقون ونحن اللاحقون. ويبقى فقد الشاعر والأديب خالد الزيد خسارة كبيرة ، ما علينا في هذه اللحظة إلا أن نتمنى له فسيح الجنات.

القاص حمد الحمد:

ـ تألمنا كثيرا لفقدان الكبير الأستاذ خالد سعود الزيد رحمه الله، وذلك لدوره الكبير في ترسيخ مفهوم الثقافة في المجتمع الكويتي وجعلها منارة المجتمع الكويتي وجعلها منارة في مسار نهضة الكويت منذ بداية الاستقلال، وخالد سعود الزيد تألق كشاعر وأديب وباحث لهذا لا ننسى دوره في توثيق الأدب الكويتي وتتبعه لمسار الإبداع وخاصة في مجال القصة منذ بداية النمو، وبفقدانه تغيب قامة إبداعية كان لها دور في تأسيس رابطة الأدباء، وفي رعاية المبدعين الذين كانوا يلتفون حوله، نأسف لفقدانه جسدا إلا أنه سيبقى اسما لامعا بعطائه لوطنه ولمجتمعه.

● **إصدارات:**

● **مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين**

أصدرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الجزء الثالث من سلسلة «مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين»، والذي يقع في (744 صفحة) ويشمل هذا الجزء مختارات لشعراء من سلطنة عمان وقطر وليبيا ومصر.

وقد عهدت المؤسسة إلى باحثين متمرسين لإعداد هذه المختارات خدمة للنتاج الشعري في كل قطر عربي وللقارئ المهتم بإبداع أمته في شعرها بتجلياته، سحره وإيحائه، عمق الفكرة وبراعة الحركة وجمال التصوير، فقد قام باختيار القصائد من سلطنة عمان والتقديم لها الأستاذ محسن الكندي، ومختارات قطر الأستاذ حسن توفيق ومختارات ليبيا اختارها وقدم لها الدكتور عبد الحميد الهرامة والدكتور عمار محمد جحيدر أما مختارات مصر فقد اختارها وقدم لها الأستاذ الدكتور عبد القادر القط والأستاذ عماد غزالي.

حرصت المؤسسة على تخصيص مقدمة تحدد مسيرة القول الشعري خلال القرن المنصرم، وما مر به من تحولات وانعطافات بحيث تعطي القارئ لمحة موجزة ومبينة عن قسمات الشعر في ذلك القطر.

جدير بالذكر أن هذا الجزء من المختارات يأتي ضمن اسهامات عديدة ومتنوعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، في احتفال الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام 2001.

وقد بلغ عدد الشعراء الذين تم الاختيار من قصائدهم لهذا الجزء من المختارات (25) شاعرا من سلطنة عمان و(16) شاعرا من قطر ، و(41) شاعرا من ليبيا أما عدد شعراء مصر فكان (140) شاعرا وقد أشرف على طباعة الكتاب وراجعه الأستاذ عبد العزيز السريع أمين عام المؤسسة وأعده الاستاذان عدنان جابر وماجد الحكواتي وراجعه الاستاذ عبد العزيز جمعة.

ويتوقع أن يصدر الجزء الرابع من هذه المختارات قريبا ليشمل مجموعة قصائد مختارة من عدة بلدان عربية.

● **مسرحيتان من الأدب الألماني:**

عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وضمن سلسلة (إبداعات عالمية) صدر العدد (332) الذي يشتمل على مسرحية «الطباخون الأشرار» لجونتر جراس، ومسرحية «الجرة المكسورة» لهاينرش فون كلايست، وهما من عيون المسرح الألماني الحديث لكاتبين من أهم الكتاب الذين لا قوا احتفاء خاصا لدى المترجمين العرب.

• د. ظافر يوسف

ربيع ألمانية الثقافي

تقرير حول مؤتمر المستشرقين الألمان الثامن والعشرين

انعقد هذا المؤتمر في مدينة بامبرغ بإشراف جمعية المستشرقين الألمان التي تأسست في عام 1845. وتهدف هذه الجمعية إلى تشجيع الأبحاث التي تهتم بدراسة لغات الشرق وتاريخه وحضارته، وكذلك إلى متابعة الاهتمام بالتطورات التي تتم في مختلف المجالات الأدبية واللغوية والثقافية والاجتماعية والسياسية في كل من قارتي آسيا وإفريقيا. وهي التي تصدر المجلة المعروفة (ZDMG) منذ عام 1846، وتشرف على معهد دراسات الشرق في استانبول منذ عام 1927، وعلى معهد بيروت منذ عام 1961، وتسعى إلى جمع المخطوطات الشرقية والوثائق الفنية وفهرستها، وإصدار ترجمات لأهم كتب التراث الشرقي.

والمعروف أن جمعية المستشرقين الألمان بدأت بتنظيم مثل هذه المؤتمرات (DOT) للمرة الأولى في

عام 1921 في مدينة لايبزيغ، حيث أصبحت المؤتمرات تعقد بعدها كل ثلاث إلى أربع سنوات مرة في إحدى جامعات المدن الألمانية.

أما عن المؤتمر الثامن والعشرين للمستشرقين الألمان فقد كان من أكبر المؤتمرات التي تعقد حتى الآن، حيث بلغ عدد المشاركين فيه (651) باحثا من داخل ألمانية وخارجها، وقد ألقيت فيه (476) محاضرة علمية، تم توزيعها على المحاور والأقسام التالية:

1 ـ شعبة الدراسات الإفريقية.
2 ـ شعبة دراسات الشرق القديم.
3 ـ شعبة الدراسات العربية.
4 ـ شعبة دراسات الشرق المسيحي والبيزنطي.
5 ـ شعبة الدراسات الهندو ـ أوروبية.
6 ـ شعبة الدراسات الهندية.
7 ـ شعبة الدراسات الإيرانية.
8 ـ شعبة دراسات العلوم الإسلامية.
9 ـ شعبة الدراسات اليابانية.
10 ـ شعبة الدراسات العبرانية.
11 ـ شعبة دراسات الشرق الحديث: وتضم جوانب متعددة مثل واقع معهدي الشرق الألمانيين في بيروت واستانبول ومستقبلهما، والقانون الإسلامي، والتاريخ، والسياسة، والمجتمع وغيرها.
12 ـ جغرافية الشرق.
13 ـ شعبة تاريخ الفن الشرقي.
14 ـ شعبة الاختصاصات المختلفة.
15 ـ شعبة الدراسات السامية.
16 ـ شعبة الدراسات الصينية.
17 ـ شعبة الدراسات التركية والعثمانية.
18 ـ شعبة دراسات آسيا الوسطى.

ونظرا إلى هذا العدد الكبير من الشُعب والمحاور التي تتضمن برامج ضخمة من المحاضرات والأبحاث العلمية، نشير إلى أنه من الصعب الإحاطة بكل جوانب المؤتمر، كما أنه من غير الممكن إلقاء الأضواء على جميع الموضوعات التي عالجتها هذه المحاضرات، لما في ذلك من تشعب في الاتجاهات واللغات والحضارات. أضف إلى ذلك اتساع الرقعة الجغرافية التي تغطيها هذه المحاضرات، كونها تشمل معظم دول قارتي آسيا وإفريقيا تقريبا. ولهذه الأسباب مجتمعة فإننا لن نخوض في عملية محاولة تقديم صورة مفصلة عن جميع فعاليات المؤتمر ونشاطاته، التي يخرج قسم كبير منها عن اهتمام القارئ العربي، وإنما سنكتفي بإبداء بعض الملاحظات العامة على المؤتمر، والإشارة إلى أهم عناوين المحاضرات التي ألقيت في شُعب الدراسات العربية، والعلوم الإسلامية، واللغات السامية فقط، لما لها من أهمية بالنسبة إلى القارئ العربي، ولكي يتمكن من أن يكوّن صورة عن الإطار العام الذي تصب فيه هذه المحاضرات، ومن أن يأخذ فكرة عامة ـ على الأقل ـ عما يجري هنا من أبحاث ودراسات:

1 ـ شعبة الدراسات العربية: وكانت جلساتها برئاسة الأستاذة الدكتورة R. Wielandt (جامعة بامبرغ في ألمانية). وتهتم هذه الشُعبة

بمعالجة الموضوعات التي تدور حول اللغة العربية وآدابها في جميع العصور والمراحل التي مرت بها هذه اللغة منذ القديم وحتى يومنا هذا، بالإضافة إلى رصد التطورات اللغوية والأدبية التي تمت وتتم في البلاد العربية ومتابعتها. ويشار هنا إلى أنه ليس هناك تحديد دقيق للأبحاث التي يمكن أن تُلقى في إطار هذه الشُعبة، فليس هناك مثلا فصل واضح بين موضوعات الأدب واللغة ولا بين الأبحاث التي تدور حول مصنفات التراث القديم أو الأعمال المعاصرة.

إن موضوعات هذه الشُعبة متنوعة جدا، وهي تعالج كل ما يمت إلى اللغة العربية بصلة، فموضوعات اللغة والنحو متداخلة مع موضوعات الأدب والنثر والرواية وغيرها. وقد بلغ عدد البحوث التي ألقيت فيها أربعة عشر بحثا، وأهمها:

- المشترك في الصوتيات العربية، للأستاذ Ashraf Elbaklish.
- حول التطور والتنوع في تراكيب المبني للمجهول في اللغة العربية، للأستاذ محمد بدوي.
- حول دور أدوات التقوية والمبالغة في تكوين (صياغة) المخالفة في اللغة العربية القديمة (الكلاسيكية)، للأستاذ محمد نخرومي.
- شقاء البطل. أفكار حول تراكيب لامية العرب للشنفرى الأزدي، للأستاذة Agnes Imhof.
- الأديب في الاقتباس: يموت بن المزرأ العبدي (306هـ/ 916-917)، للأستاذ Franz-Christoph Muth.
- التعبير عن الذات عند ابن خلكان في معجمه للتراجم «وفيات الأعيان»، للأستاذ Gerhard Wedel.
- النثر المسجوع في ألف ليلة وليلة، للأستاذة Kathrin Muller.
- القبضة الجديدة لعلي أحمد باكثير: محاولة لجعل القبضة صوفية، للأستاذ محمد أبوالفضل بدران.
- إنتاج الكتاب والمطابع في الشرق الأوسط، للأستاذ Stefan Winkler.
- معارف جديدة عن النماذج العربية لآداب صيد الصقور اللاتينية، للأستاذة Anna Ayse Aka-soy.
- التقريظ كتعبير عن الحياة الأدبية، للأستاذ Rudolf Vesely.
- الشرق والغرب، أساليب رؤية روسية - عربية بالمقارنة ، للأستاذ Roberto Mantovani.

إن ما يؤخذ على هذه الشُعبة أن محاضراتها كانت في آخر يومين من المؤتمر، وهذا ما انعكس بعض الشيء سلبيا على عدد الحضور في الجلسات، وبالتأكيد لم يكن الهدف من ذلك التقليل من أهمية الدراسات العربية، وإنما كان لأسباب تنظيمية بحتة. أضف إلى ذلك أن عدد المشاركين في هذه الشُعبة كان قليلا نوعا ما بالمقارنة بأعدادهم في المؤتمرات السابقة وفي بقية الشُعب. وقد كان من الأنسب أن تلقى في هذه الشُعبة بعض المحاضرات التي ألقيت في شعبة العلوم الإسلامية، مثل: (القبضة الجديدة لعلي أحمد باكثير: محاولة لجعل القبضة صوفية،

للأستاذ محمد أبوالفضل بدران). أما بالنسبة إلى برنامج المحاضرات في هذه الشُعبة فقد كان الطابع اللغوي طاغيا عليه، فكان هناك محاضرات في النحو العربي، مثل (حول التطور والتنوع في تراكيب المبني للمجهول في اللغة العربية) و(حول دور أدوات التقوية والمبالغة في (صياغة) المخالفة في اللغة العربية القديمة).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا، هو تراجع الموضوعات الأدبية، وخاصة تلك التي تعالج ظاهرة من ظواهر الأدب العربي الكثيرة، سواء أكانت في شعره أم نثره، فقد كانت المشاركة في هذا الاتجاه ضعيفة جدا، ولم يكن هناك أية معالجة لأحد موضوعات الشعر العربي القديم أو الحديث، وهذا ما يظهر بوضوح تراجع اتجاه الشعر في معاهد الاستشراق الألمانية التي كانت تعرف سابقا بالاهتمام الشديدفي هذا الاتجاه، ويعكس في الوقت نفسه حقيقة ابتعاد الجيل الجديد من المستشرقين الألمان عن سبر أغوار هذا الاتجاه وتعميق جذوره. فقد اقتصرت المشاركة في هذا المحور على معالجة بعض موضوعات الأدب النثري مثل (التعبير عن الذات عند ابن خلكان في معجمه للتراجم «وفيات الأعيان») و(النثر المسجوع في ألف ليلة وليلة).

2ـ شعبة العلوم الإسلامية: وكانت جلساتها برئاسة الأستاذ الدكتور Hartmut Bobzin (جامعة إرلنغن ـ نورنبرغ في ألمانية). وهي تصب اهتمامها بشكل عام على الموضوعات التي تتعلق بالحضارة الإسلامية، على مبدأ العلماء العرب القدامى في النظر إلى العلوم الإسلامية، والتي تتمثل بالإلمام من كل علم بطرف، ولا تقتصر موضوعاتها على البلاد العربية فحسب، وإنما تمتد لتصل إلى جميع بلاد العالم الإسلامي كتركية وإيران وأزبكستان وتاتارستان وغيرهما.

والواقع أن موضوعات هذه الشُعبة شديدة التداخل، لأنها تشمل جميع الجوانب التي تتعلق بالدين الإسلامي والشرق بصورة عامة، فهي تركز بالدرجة الأولى على دراسة علوم القرآن والتفسير والفقه والشريعة والتصوف والمذاهب والفرق الدينية، بالإضافة إلى البحث في تركيبة المجتمع الشرقي وتحليل عاداته وتاريخه وسياسته.

وتعد هذه الشُعبة من أكثر الشُعب التي تعطي صورة واقعية عن اتجاهات معاهد الاستشراق الألمانية والأبحاث التي تقوم بها حاليا، وهي تظهر بصدق الاستشراق الألماني على حقيقته. وقد لقيت جلساتها إقبالا كبيرا من قبل الحضور، وشهدت مناقشات حادة، لأنها كانت من أكبر شُعب المؤتمر من حيث المحاضرات وعدد المشاركين فيها، وقد بلغ عدد البحوث التي ألقيت فيها أربعة وستين بحثا وأهمها:

ـ الفقهاء كحملة للحقوق وحفظة للشريعة الإسلامية من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي إلى القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، للأستاذ Christian Muller.

- العلم والسلطة، المحصلات الثقافية والاجتماعية لعلماء المغرب في القرن التاسع عشر، للأستاذة Bettina Dennerlein.

- حول الهوية الاجتماعية والمهنية لعلماء المسلمين، للأستاذة Gudrun Kramer.

- الظروف المادية والحياة الدينية - الفكرية في نجد حوالي عام 1900م للأستاذ Guido Steinberg.

- اعتبارات تفوق الإنسانية في جسم النبي محمد (صلى الله عليه وسلم): مساهمة في الأدب المسمى بالشمائل المحمدية، للأستاذ عمر حمدان.

- ابن المقفع وابن الراوندي: استقبال أرسطو في خدمة تفسير القرآن عند المرجئة، للأستاذة Corne-lia Schock.

- النظرية والتطبيق في عملية رواية كتاب الأموال لأبي عبيد القاسم بن سلام، للأستاذ Andreas Gorke.

- تقي - أتقى - الأتقى. نظام الغزالي (505هـ/ 1111م) في درجات مخافة الله، للأستاذ Christoph Pitchke.

- معظم القرآن في منتصف الطريق. مشاكل وإمكانيات، للأستاذ Arne Ambros.

- مشاكل ترجمة ألمانية جديدة للقرآن الكريم، للأستاذ Hartmut Bobzin.

- مناظير التحليل النحوي والصرفي في القرآن الكريم في وصف تحليلي بالاستناد إلى الكمبيوتر، للأستاذ Lutz Edzard.

- التصوير في القرآن الكريم، للأستاذ Matthias Radscheit.

- عناصر مبكرة وتطورات التفسير الأدبي للقرآن الكريم، للأستاذ محمد نور خوليس ستياوان.

- مشروعان حول التصوف الإسلامي، للأستاذ Bernd Radtke.

- عودة الإمام المختفي: آثار شيعية في حكايات غرب جاوة عن الحاج منصور، للأستاذ Edwin Wiernga.

- سِيَر ذاتية (تراجم) شيعية، للأستاذ Rainer Brunner.

- القياس كمساعدة في اتخاذ القرار في أصول الفقه، للأستاذ Urich Reb-stock.

- إذا أطلقت النساء سراح العبيد. حول وضعية السيدة في بدايات الشرع الإسلامي، للأستاذة Ulrike Mitter.

- حول التكليف في الشريعة والفقه، للأستاذ Norbert Oberhauer.

- توضيح التسفيه من الناحية الاجتماعية والتاريخية في الشرع الإسلامي، للأستاذ Rudiger Lohlker.

- نظرية الحق وعملية الاستيطان في مصر المملوكية. رسالة السيوطي ضد التوطين على ضفاف النيل، للأستاذ نديم سلامة.

- الإصلاح والعدالة في حق الوراثة الإسلامي، للأستاذ Hans-Georg.

- حول تطوير شريعة أوروبية، للأستاذ Mathias Rohe.

- الاستعباد والتبعية في المساعي

الإسلامية العلمية، للأستاذ Holger PreiBler.
- في عيون المتفرجين: الإحساس بالجمال عند الجغرافيين والرحالة، للأستاذ Lutz Richter-Bernburg.
- وداع قيسويمان، للأستاذة Eva Orthmann.
- البناء في فجوات المناطق السكنية. إشارات تاريخية وأثرية لدولة بدوية في منطقة الفرات الوسطى بمحاذاة المملكة الفاطمية، للأستاذ Stefan Heidemann.
- أفكار نقدية حول ما يسمى بظاهرة المملوك، للأستاذ Peter Thorau.
- المفقود والمنسي؟ لماذا فُقدت مجلدات كثيرة؟ تساؤلات وأفكار حول تاريخ رواية «تاريخ البيهقي»، للأستاذ إراج خليفة سلطاني.
- حول الالتحاق بالنساء، مخطوطتان من معهد الدراسات الإسماعيلي في لندن، للأستاذة Verena Klemm.
- مختارات أدبية من العصر المملوكي، للأستاذ Thomas Bauer.
- بعض الملاحظات على وقفية فحيا بن طوغان الحسني من عام 870هـ/ 1465، للأستاذ Stephan Conermann.
- الصراع الثلاثي حول السلطة بين العثمانيين والصوفيين والمماليك بين عامي (1450 - 1550) لماذا بقي المماليك في منتصف الطريق؟ للأستاذ Albrecht FuB.
- الأدب الشعبي والدعاية السياسية: هل كانت سيرة بيبرس دعاية للمماليك الظاهرية؟ للأستاذ Thomas Herzog.
- ما بعد الكلاسيكية وما قبل الحداثة: ملاحظات على تغير اتجاه الثقافة في العصر المملوكي، للأستاذ Stefan Leder.
- أعمال الأمير منغك اليوسفي في البناء في مصر وسورية، للأستاذة Viktoria Meinecke-Berg.
- كيف أصبح كمملوك حاكما جيدا؟ قايتباي وأبوحميد القدسي، للأستاذ Hennig Sievert.
- ملاحظات على الفقهاء المالكيين والقضاة في مصر وسورية في عصر السيادة المملوكية، للأستاذ Lutz Wiederhold.
- قرة العين، امرأة كمصلحة في الإسلام؟ للأستاذة Soraya Adambakan.
- هل كان محمد عبده معتزليا جديدا؟ للأستاذ Thomas Hildebrandt.
- نحو أصول جديدة للفقه الإسلامي، للأستاذ Andreas Christmann.
- العلم والاختصاص والمكانة: ملاحظات على المناقشة الإسلامية لمفهوم الاجتهاد في العصر الحاضر، للأستاذ Lutz Rogler.
- الرحمة الإلهية أو عمل الشيطان؟ حول شرعية مشكلة الشفاء الروحي في الإسلام في أيامنا هذه، للأستاذة Katja Sundermann.
- الدين في الحياة العلنية في مصر: ردود فعل على الجماعات

الدينية الجديدة، للأستاذة Johanna Pink.

- مشروع أسلمة العلم، للأستاذ Olaf Farschid.

- زمن الالتزام بدل زمن الفراغ. هل يجوز بعد ذلك أن يضحك؟ للأستاذة Roswitha Badry.

- تجربة الشاشة الصغيرة: التلفزيون الإسلامي في تركية، للأستاذة Christine Jung.

- النخبة وتكوين الجماعات وتمثيلهم في الجزائر في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، للأستاذة Carol Wittwer.

- ثقافات النص الإسلامي في تونس في القرن التاسع عشر وثقافة الحداثة، للأستاذ Marsil Farkhshatov.

- منشورات أعمال شبكة العلماء، للأستاذ Martin Riexinger.

- الارتباط بين التفكير في شبكة العمل وبين تحليل الحديث من خلال مثال النقشبندية الخالدية في داغستان بين عامي (1828 - 1937)، للأستاذ Michael Kemper.

- حول الذكر، للأستاذ Roman Loimeier.

- المولد: استمراره ووظائفه الاجتماعية في مصر الحديثة، للأستاذ Samuli Schielke.

- الزيارة: وظائفها ومعانيها في التيجانية في غرب إفريقية، للأستاذ Rudiger Seesemann.

- اتجاهات التطوير في الإسلام في تاتارستان، للأستاذ Raoul Motika.

- التعليم الإسلامي في مقاطعة (NRW بألمانية)، النتائج الأولية لعملية قبول «محاولة المدرسة»، للأستاذ Michael Kiefer.

إن الطابع العام لهذه المحاضرات متنوع جداً، ويستطيع القارئ من خلال استعراض عناوينها، أن يلمس بوضوح مقدار التداخل في هذا المحور وتشعبه، فقد شغلت قضايا الدين وعلوم القرآن حيزاً متميزاً منه، مثل (التصوير في القرآن الكريم) و(عناصر مبكرة وتطورات التفسير الأدبي للقرآن الكريم) و(معجم القرآن في منتصف الطريق) و(نحو أصول جديدة للفقه الإسلامي) و(الرحمة الإلهية أو عمل الشيطان؟ حول مشكلة الشفاء الروحي في الإسلام). كما دارت أبحاث عديدة حول التصوف وجهود العلماء المسلمين، مثل (مشروعان حول التصوف الإسلامي) و(النظرية والتطبيق في عملية رواية كتاب الأموال لأبي عبيد القاسم بن سلام) و(تقي - أتقى - الأتقى نظام الغزالي في درجات مخافة الله) و(هل كان محمد عبده معتزلياً جديداً؟).. إلخ. بالإضافة إلى ذلك فقد كان للتاريخ الإسلامي بعصوره المختلفة جانب واضح المعالم وخاصة المملوكي منه إذ حظي بمحور خاص من الأبحاث، مثل (نظرية الحق وعملية الاستيطان في مصر المملوكية) و(ملاحظات على تغير اتجاه الثقافة في العصر المملوكي) و(أعمال الأمير منغك اليوسفي في البناء في مصر وسورية) و(الأدب الشعبي والدعاية السياسية: هل كانت سيرة بيبرس

دعـايـة للمـمـاليك الظاهرية؟) و(مـخـتـارات أدبيـة من العـصـر المملوكي) وغيرها. كما كان لجوانب الحياة اليومية المختلفة في البلاد العـربيـة انعكاس واضح في هذه المحاضـرات، مثل (العلم والسلطة، المحصلات الثقافية والاجتماعية لعلماء المغرب في القرن التاسع عشر) و(المولد: استمراره ووظائفه الاجتماعية في مصر الحديثة) و(ثقافات النص الإسلامي في تونس في القرن التاسع عشر وثقافة الحداثة) و(الزيارة: وظائفها ومعانيها في التيجانية في غرب إفريقية) وغير ذلك كثير مما يمكن للقارئ أن يستنتجه من خلال الاطلاع على عناوين المحاضرات المدرجة أعلاه.

3 ـ شعبة الدراسات السامية:

وكانت جلساتها برئاسة الأستاذ الدكتور Otto Jastrow (جامعة إرلنغن ـ نورنبرغ بألمانية)، ولا يخفى على القارئ العربي أن علم اللغات السامية وجد لأول مرة على الإطلاق في ألمانية، وأن ألمانية مازالت حتى الآن تحتل المكانة الأولى في العالم في مثل هذا النوع من الدراسات، وخاصة في الاتجاه المقارن منها. وتعود جذور هذاا العلم إلى نظرية شلوتسر Schloezer الألمانية الذي اقترح إطلاق مصطلح «اللغات السامية» للمرة الألى في عام 1781 على مجموعة اللغات العربية والعبرية والآرامية والأثيوبية،وذلك بالانطلاق من نص ورد في التوراة (الإصحاح العاشر من سفر التكوين)، يذكر فيه أولاد نوح: سام وحام ويافث، فإلى سام ينتسب الساميون، كما يذكر النص، وهم العرب والآراميون والعبريون والآشوريون.

وعلى الرغم من أن التقارب والتشابه بين هذه اللغات كان معروفا منذ البداية عند كثير من علماء اللاهوت والأديان إلا أن هذا المصطلح لم يوجد إلا مع شلوتسر الذي أشار إلى التقارب الكبير بين اللغة العربية والآرامية والعبرية، حيث أطلق عليها اسم «مجموعة اللغات السامية». وتتابع البحث في القرن التاسع عشر في هذا المجال، وتطورت طرق البحث بالانطلاق من النتائج التي وصل إليها البحث في اللغات الهندو ـ أوروبية، بعد أن اكتشف التشابه بين اللغة السنسكريتية واللغات الأوروبية في عام 1816، فأضيفت إليها اللغة الأكادية والآشورية والبابلية والفينيقية والعربية الجنوبية ولهجاتها السبئية وغيرها، ولم تكتمل حلقات البحث في اللغات السامية تماما، فقد أضيف إليها في هذا القرن كل من اللغتين الأوغاريتية والإيبلائية.

هذا ويشار إلى أن علماء الساميات استمروا في استخدام مصطلح «اللغات السامية» في دراساتهم وأبحاثهم اللغوية المقارنة، على الرغم من أن ما يفهم تحت هذا المصطلح لا يتفق تماما مع ما جاء في التوراة من تقسيمات للشعوب ومعلومات حول صلات النسب. وقد بلغ عدد البحوث التي ألقيت في هذه الشعبة ستة عشر

بحثا، وأهمها:

ـ تصريفات السوابق الفعلية في مجموعة اللغات السامية ـ الحامية، للأستاذ Andrzey Zaborski.

ـ تطور نظام الاعتبارات الفعلي من اللغة السامية الأم إلى العبرية، للأستاذ Rainer Voigt.

ـ حول فرضية العوامل النحوية في اللغات السامية، للأستاذ Michael Waltisberg.

ـ تأثير آرامي آخر في نقش النمارة، مساهمة من أجل الاستنتاج، للأستاذ Manfred Kropp.

ـ الكتابة الكاملة والتجاوزات البلاغية وما يتعلق بها في القرآن الكريم، للأستاذ Gerd-R. Puin.

ـ الاختلافات في الجنس في الضمير HW في اللغة العبرية في كتب موسى الخمسة (في العهد القديم)، للأستاذ Josef Tropper.

ـ التجارب الجديدة في اللغة العربية الجنوبية في مذكرات إدوارد غلازر، للأستاذ Alexander Sima.

ـ لفظ الراء الأسنانية ـ الحنكية واللسانية المنثنية في لهجة بارتلي Baretle الآرامية، للأستاذ Werner Arnold.

ـ تأملات في أداة الإشارة في لهجة بلاد الرافدين، للأستاذة Ch. Muller-Kessler.

ـ نقوش القبور السريانية في منطقة قصرك/شمال شرق سورية، للأستاذ Shabo Talay.

ـ الإدغام الكبير وتاريخ اللغة العربية، للأستاذ Jonathan Owens.

ـ حول التقارب في لغة الاختصاص في ضوء الوثائق الدبلوماسية الجديدة في العربية والعبرية والآرامية، للأستاذ Lutz Edzard.

لقد كانت جلسات هذه الشعبة من أنجح جلسات المؤتمر، لأن محاضراتها كانت متنوعة وشاملة لأكثر الاتجاهات الموجودة في حقل اللغات السامية، فكان هناك عدد من المحاضرات التي تقترب من الاتجاه المقارن، مثل (تصريفات السوابق الفعلية في مجموعة اللغات السامية ـ الحامية) و(تطور نظام الاعتبارات الفعلي من اللغة السامية الأم إلى العبرية)، ومحاضرات أخرى تبين آخر ما توصل إليه العلم في مجال اللغات السبئية والعبرية والآرامية بلهجاتها الحديثة، مثل (التجارب الجديدة في اللغة العربية الجنوبية في مذكرات إدوارد غلازر) و(الاختلافات في الجنس في الضمير HW في اللغة العبرية في كتب موسى الخمسة) و(تأثير آرامي آخر في نقش النمارة) و(لفظ الراء الأسنانية ـ الحنكية واللسانية المنثنية في لهجة بارتلي Baretle الآرامية) وغير ذلك.

ومما تجدر الإشارة إليه أخيرا أن البحث في مجال اللهجات العربية العامية قد أصبح يشكل في أيامنا هذه جانبا هاما من المحور الذي تدور حوله الدراسات السامية في الجامعات الأوروبية.

ملاحظات عامة حول المحاضرات والمؤتمر:

1 - افتتح المؤتمر في أكبر قاعة بجامعة بامبرغ برعاية عمدة المدينة الذي أقام حفل استقبال في دار البلدية لجميع المشاركين في المؤتمر.

2 - كانت اللغة الأساسية للمحاضرات هي الألمانية، بالإضافة إلى الإنجليزية فالفرنسية.

3 - الوقت المحدد لكل محاضرة ثلاثون دقيقة بما في ذلك المناقشة.

4 - كان هناك بالإضافة إلى المحاضرات التي ألقيت في المحاور والشعب المختلفة ما يسمى بحلقات العمل المشتركة التي كانت تنعقد جلساتها بشكل مواز لجلسات المؤتمر، وكانت تلقى فيها المحاضرات وتثار النقاشات، وأهم عناوين هذه الحلقات كانت الندوة التي عقدت بعنوان: «اختصاصات الاستشراق وإصلاح الجامعات، تحديات جديدة»، بالإضافة إلى محاضرة الشرف التي ألقاها الأستاذ Hans Georg Majer بعنوان: «الخيال والتقليد والحقيقة في صورة السلطان».

5 - أقيم على هامش المؤتمر عدد من النشاطات كالمعرض الذي أقيم بعنوان «الطباعة المبكرة في الشرق» ومعرض «الحرير الشرقي والبيزنطي» ومعرض «الاختصاص المحدد: صور مستشرقين ومستشرقات مشردين من عام (1933 - 1945)»، وكذلك الاجتماع العام الذي عقده أعضاء الجمعية العامة للمستشرقين الألمان.

6 - يلاحظ بوضوح تراجع الاتجاه المقارن في اللغات السامية الذي تتميز به ألمانية عن غيرها من الدول الأوروبية، ولعل السبب في ذلك جنوح الجيل الجديد من المستشرقين الألمان إلى التركيز على لغة سامية واحدة أو لغتين فقط يتعمقون في دراستهما، دون اللجوء إلى إجراء مقارنات عامة مع بقية اللغات السامية، فضلا عن أن الاتجاه المقارن العام قد أصبح واضح المعالم ولم يعد فيه الكثير من الجديد.

7 - تناقص عدد الأبحاث في مجال اللهجات العربية المعاصرة، بالمقارنة بالمؤتمرات السابقة.

8 - ضعف المشاركة العربية في مثل هذه المؤتمرات، واقتصارها على العرب المقيمين في أوروبا تقريبا، مع أن أكثر جوانب المؤتمر تدور حول شؤون العرب وتراثهم.

9 - يبقى المؤتمر فرصة مثمرة تتيح لأصحاب الاختصاص الواحد أن يجتمعوا بشكل دوري، وأن يطلعوا على المواضيع المستجدة، ويتبادلوا الآراء فيها.

10 - وأخيرا يشار إلى التنظيم الدقيق للمؤمر وجلساته، ولابد هنا من توجيه الشكر إلى المشرفين الأساسيين على هذا المؤتمر ألا وهم الأساتذة Fragner وKreiser وWielandt ومساعدوهم.

كوبنهاغن

• منعم الفقير

مهرجان الثقافة العربية الدانماركية ٢٠٠١

شهدت العاصمة الدانماركية كوبنهاغن أوسع وأكبر تظاهرة ثقافية عربية دانماركية حيث أقام تجمع السنونو الثقافي في الدانمارك، مهرجانه الثقافي الخامس: «مهرجان الثقافة العربية الدانماركية في كوبنهاغن من 24 إلى 30 سبتمبر 2001»، يعد المهرجان بفعالياته المختلفة الأول من نوعه في نطاق التبادل الثقافي بين الدانمارك والعالم العربي. أحيا فعاليات هذا المهرجان، شعراء، كتاب، فنانون ومحاضرون، من مصر: الكاتب د. يوسف الشاروني، الكاتب عبد الفتاح رزق، الكاتبة سحر توفيق، المخرج السينمائي سيد سعيد وفيلمه «القبطان»، وتخت موسيقي سباعي من فرقة الموسيقى العربية يضم الفنانين، د. إنعام لبيب «عود»، د. ألفريد جميل حبيب «عود»، د. عاطف إمام فهمي «ناي»، د. خالد محمد إبراهيم «شيللو»، مها العربي «قانون»، هشام العربي «إيقاع»، والمطربة أجفان طه. من سورية:

«الشاعرة مرام المصري. من فلسطين: الكاتب عزت العزاوي. من المغرب: الشاعر عبد اللطيف اللعبي والباحثة والمترجمة ثريا إقبال. من تونس: الشاعر خالد النجار. من العراق: الشاعر خلدون جاويد والفنان طالب غالي. من البلد المضيف الدانمارك: الشاعرة بيا تافتروب، الشاعر ف. ب. ياك، الشاعر فيغو ماذسن، الشاعرة كاميلا دولغانت، الكاتبة كريستنيه هيسهولت، الشاعرة كاميلا ستكوما، الشاعر موريس نيروب نيبسن، الشاعرة ديته ستينسبيله، الشاعر فاون ستين، الشاعر ت. س. هوي. الكاتب سورن سورنسن وكنوذ فلبي رئيس اتحاد الكتاب الدانماركيين. بالإضافة إلى فرقة موسيقى بلوز وعزف موسيقي دانماركي منفرد.

انعقد المهرجان الخامس تحت شعار «الحرب ـ السلام كراهية أم تسامح». الحرب والنزاعات تعدان مصدرا للتوجس الثقافي وعاملا لإغراب الذات عن صفاتها. تشيعان جوا أكثر تأثرا بالحذر، وانكسارا بالكراهية، مما يعرض مستوى التسامح الاجتماعي إلى التدهور. تقاطع المصالح السياسية يؤدي إلى قطيعة ثقافية، تحدث احتواءات ضرورية. تضر بالثقافة، فيبدو الدين تعبيرا ثقافيا عن فكر سياسي محتقن. يتم تصريف المصالح الاقتصادية إلى مواقف سياسية، ترشح الأوطان إلى أسواق يرشح عنها مواطنون مرشحون إلى دور المستهلكين. الموقف السياسي غطاء اقتصادي. تسلّع الذوق وتشيؤ الرأي، يتسع دور الإعلام. يزداد نفوذه، فيما يضيق دور الأب، الفن والفكر وينحسر وتأثيره.

خيمة مناهضة الحرب

نصب تجمع السنونو الثقافي خيمة في إحدى ساحات شارع المشاة الرئيسي في العاصمة الدانماركية كوبنهاغن، تليت على منبرها كلمات لـ «اتحاد الكتاب الدانماركيين، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، اتحاد القلم الدولي ـ الدانمارك، جمعية حقوق الإنسان العراقية». فضلا عن مساهمة أدبية وفنية اختيارية مفتوحة لضيوف المهرجان. عبرت الكلمات عن مواقف جهاتها، وليس بالضرورة أو الانسجام مع موقف السنونو الثقافي الداعي إلى تبشيع الحرب، تعزيز السلام العالمي، شجب سفك الدم وحجز الحريات باعتبارهما باطلين. إبطال كل ما يجعل الحرب خيارا أخيرا. احتواء مضاعفات العنف من الكراهية، الأحقاد، التمييز، التعالي على تحقير، الاستقواء على إضعاف. أو التفوق على الحط من الآخر. السعي إلى إشاعة أسباب الحوار والتفاهم بين الشعوب، نبذ العنف وإلغاء ما ينشأ عنه. السنونو ينصب منبرا للتوصل إلى أوسع تفاهمات وأفضلها.

البرنامج

ـ الندوة الفكرية: محاضرون عرب ودانماركيون تحدثوا عن أثر النزاعات على الحوار الثقافي، لغة

الندوة الإنكليزية.

ـ الندوة الثقافية: قراءات شعرية ونثرية باللغة العربية مع ترجمة باللغة الدانماركية. (كتاب عرب ودانماركيون).

ـ الندوة السينمائية: «فيلم القبطان مع مخرجه الفنان سيد سعيد. الفيلم مع ترجمة إلى اللغة الإنكليزية.

ـ الحفلات الموسيقية: أحياها تخت سباعي من فرقة الموسيقى العربية (مصر) فرقة موسيقية دانماركية، وعزف منفرد (العراق).

إن فعاليات المهرجان تعد اقتراحا ليكون الأدب والفن عنصرين في مشروع الحوار الثقافي. إن صدام الحضارات قولة سياسية لإدامة التنازع وتصديره، فالحضارات مصدر لبناء فهم حيال عالم يحفل بالغموض. إن الالتفات العربي إلى الدانمارك التي بقيت بعيدة عن الاهتمام العربي لاعتبارات سياسية محضة، يصبح ضرورة في ظل العولمة. الدانمارك ذاته غير متورط بماض استعماري مع العالم العربي، هذا ما يعزز التوجهات إلى التبادل الثقافي بين الدانمارك والعالم العربي، إن جهودنا هذه تؤسس إلى حوار دانماركي عربي يقوم على احترام الصيرورة التاريخية لثقافة كليهما.

تطمح إدارة المهرجان من تعدد الفعاليات وتنوعها إلى لقاء مباشر بين ثقافتين كانتا تراهنان طويلا على وسيط ليس منهما إلى التعرف على بعضيهما. فالدانماركيون يلجأون إلى الوسيط الغربي الأمريكي على إعلامه وثقافته للتعرف على الثقافة العربية. والعرب يستعيرون المنظار الغربي في نظرهم إلى البلدان الإسكندنافية. هذا مما يجعل السعي لإقامة حوار متكافئ مطلوبا. إن تهميش ثقافات الشعوب الأخرى يمكن الثقافة الغربية من أن تكون مركزا على هامشه، يمكن أن تحيا الثقافات الأخرى أو تضمحل.

إدارة المهرجان: منعم الفقير رئيس المهرجان، آينو زيشنر نائب رئيس المهرجان.

المترجمون: مي شلبي، دنى طالب، هربرت زايشنر وسامر منصور.

الأمكنة

عقدت الندوة الفكرية في مقهى الطلبة. الندوات الثقافية والحفلات الموسيقية في مدرسة الموسيقى القديمة، المكتبة العامة في مدينة أودنسه. الندوة السينمائية وعرض الفيلم في سينما بارك.

الزيارات

نظم تجمع السنونو الثقافي على هامش المهرجان سلسلة من الزيارات إلى: البرلمان الدانماركي، قلعة هاملت، مركز الأدب الدانماركي، اتحاد الكتاب الدانماركيين ومكتبة المغتربين.

اللقاءات وحفلات الاستقبال

لقاء مع الكتاب الدانماركيين وممثلين عن الهيئات الثقافية. حفل استقبال في مقر السفارة المصرية. حفل استقبال في اتحاد الكتاب

الدانماركيين أقامت لجنة العلاقات الدولية في الاتحاد. حفل غداء دانماركي على متن سفينة.

الدعوات

وجه تجمع السنونو الثقافي دعوات لحضور فعاليات المهرجان المختلفة إلى الهيئات والمؤسسات التالية: وزارة الثقافة، وزارة الخارجية - دائرة المغتربين، الدائرة الثقافية في بلدية كوبنهاغن، اتحاد الكتاب الدانماركيين، اتحاد الأدباء الدانماركيين، نقابة السينمائيين، نقابة الموسيقيين، المركز الدانماركي للتعاون الثقافي مع البلدان النامية، مركز الأدب الدانماركي، سفارات الدول العربية وعدد كبير من الكتاب والفنانين والشخصيات الثقافية.

الرعاية والتعاون

وزارة الثقافة في جمهورية مصر العربية. وزارة الثقافة الدانماركية - صندوق التنمية الثقافية وزارة الثقافة الدانماركية - السكرتارية الدولية. مجلس الأدب الدانماركي، جمعية الشعر - اتحاد الكتاب الدانماركيين، صندوق الثقافة في بلدية كوبنهاغن، بلدية أودنسه.

شكر إلى:

سفارة جمهورية مصر العربية في كوبنهاغن. اتحاد الكتاب الدانماركيين - لجنة العلاقات الدولية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، اتحاد القلم الدولي، مدرسة الشبيبة، مكتبة المغتربين، المكتبة المركزية في أودنسه، متحف اندرسن في أودنسه، حوار السنونو في أوسلو، مركز الشمال للتبادل الثقافي في مراكش، مطعم RIZ RAZ، معرض وينستد للسجاد الشرقي.

المهرجانات السابقة

أقام تجمع السنونو الثقافي «أيام الثقافة المصرية والدانماركية أيلول / سبتمبر 1996»، «مهرجان المرأة العربية والدانماركية أكتوبر / تشرين الأول 1997» و«مهرجان الثقافة العربية والدانماركية أيلول/ سبتمبر 1999»، و«مهرجان الثقافة العربية والدانماركية، أكتوبر 2000.

الخلفيات

العرب والدانماركيون ماذا نعرف عن بعضنا؟ يصف الإعلام الغربي «الدانماركي» المجتمعات العربية على أنها مجتمعات إسلامية سلفية، ويضيف إليها الآن، مفردتي الشرف والعار، بوصفهما حكمين قطعيين، لا ينقضهما تطور أو تقدم اجتماعي. انسياقا وراء هذا الفهم، يشغل الشرف والعار العرب عن أسئلة عصرهم. هذا فضلا عن تصوير العرب على أنهم يتعقبون الماضي، فيما يتعقب الغربيون المستقبل حد التحكم فيه. إن سوء الفهم ينشط هاجسي الشك والحذر حيال الآخر. فالثقافة العربية بالمفهوم الإعلامي الغربي، ثقافة غازية تهدد الأمن والسلام الاجتماعيين. فيما يصور الإعلام العربي الثقافة الغربية، على أنها ثقافة مادية مطلوب مناهضتها، هذا الفهم يصرف النظر عن الاهتمام

بتطور المجتمعات الغربية التاريخي والاجتماعي، ويقلل من أهمية الاستفادة من تجارب الغرب في بناء مؤسساته الدستورية، القائمة على الديمقراطية والتعددية السياسية، بالإضافة إلى إنجازاته العلمية والثقافية.

يرى تجمع السنونو في الدانمارك، أن سؤال الثقافة يكتسب أهمية، في التأكيد على الخصوصية - الهوية القومية، في النظام العالمي الجديد، فعولمة العالم ثقافيا، تتطلب تعدد الأنماط الثقافية، وإنهاء وهم التصور أن هناك ثقافة أفضل من الثقافة الأخرى. تكتسب الثقافة أهميتها من مسارها التاريخي، لا من مقارنتها بالثقافات الأخرى. الثقافات في حوارها وتفاعلها، تغني العالم وتغنيه عن نزاعات تعوق تقدمه وتعاونه، حيث يكون المكان الملائم، ليتمكن البشر فيه، عبر تمكين ثقافاتهم من الإضافة، المساهمة والإغناء في الحضارة العالمية. إن الثقافة هي المنطلق الضروري إلى التعبير عن الحاجة إلى فهم الآخر، كما هو لا كما نريده. نتصدى من موقعنا إلى مفهوم أن هناك ثقافة أفضل من الأخرى، نحن لا نجمل ثقافة على حساب ثقافة أخرى، ولا نجمل واقعا على حساب واقع آخر. نقاوم الإساءة أيا كان مصدرها.

تجمع السنونو الثقافي

اتحاد ثقافي دانماركي مستقل. تأسس في العام 1992، يتخذ من العاصمة الدانماركية كوبنهاغن مقرا له. يعمل التجمع وفق اللوائح الدانماركية المتعلقة بتنظيم عمل الاتحادات الثقافية. يعنى بتقوية الأواصر الثقافية بين الدانمارك والعالم العربي. كما يسعى من خلال موقعه إلى تنشيط الحوار العربي الإسكندنافي وإرساء أسس التفاهم وتوسيع نطاق التبادل الثقافي وضمان فاعليته ورعاية تأثيره. يعمل تجمع السنونو الثقافي لتحقيق ذلك من خلال الفعاليات الثقافية المختلفة: (ندوات، حوار، أماس، ترجمات، إصدارات). يقيم ويساهم التجمع في العديد من الفعاليات الثقافية، منها فعاليته الفصلية المعروفة بـ«ثقافة في مقهى»، وأخيرا «أمسيات السنونو الشعرية» يدعو إليها كتاب وفنانين عرب ودانماركيين للمشاركة معا. يعد التجمع جهة اقتراح واستشارة فيما يتعلق بالعلاقات الثقافية العربية الدانماركية. يتعاون تجمع السنونو الثقافي مع مختلف الجهات (حكومية أو شعبية) عربية أو اسكندنافية لتحقيق أهدافه.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف الأول: محمد الجالوس/ الأردن
لوحة الغلاف الثاني: د. أحمد إبراهيم عبد العال/ السودان

